

LES

ILLUSIONS MUSICALES

ET LA VÉRITÉ

SUR L'EXPRESSION

DU MÊME AUTEUR

EN VENTE A LA LIBRAIRIE FISCHBACHER

A PARIS :

MEYERBEER. — Notes et souvenirs d'un de ses secrétaires. 1 volume in-12, 1898. . . 3 fr. 50

LES

Illusions musicales

ET LA VÉRITÉ

SUR L'EXPRESSION

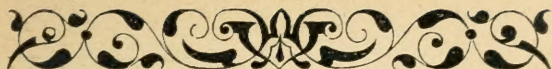
PAR

JOHANNÈS WEBER

Deuxième édition, revue et augmentée.



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1900



Préface de la deuxième édition.



La première édition de ce livre est épuisée depuis plusieurs années. Les demandes continuelles qu'on en a faites m'ont engagé à en publier une édition nouvelle. Ce résultat prouve que, malgré les tendances de l'époque, il existe un nombre assez considérable d'amateurs intelligents qui aiment à traiter l'art musical sérieusement, car c'est pour eux que j'avais écrit le volume.

J'ai fait à mon ouvrage toutes les additions que je pensais utiles; j'ai ajouté surtout deux chapitres tout à fait nouveaux. Dans la première édition, j'avais dit quelques mots seulement de la musique religieuse (page 213); c'est une trop grande réserve, que je n'ai pas gardée cette fois-ci, et j'ai dit toute ma pensée. J'ai refait aussi complètement le dernier chapitre sur l'expression musicale; j'ai discuté de mon mieux et à fond mon sujet tout en restant le plus clair possible. C'est maintenant à mes yeux le chapitre le plus important et pour ainsi dire le couronnement du livre, dont près d'un tiers est nouveau, et dont le titre a dû être modifié.

M. Jules Ferry, quand il était au ministère, a voulu prendre une mesure essentielle: c'est l'introduction de l'enseignement obligatoire de la musique vocale dans toutes le

écoles primaires. Comme cet enseignement existe dans d'autres pays, il a échoué contre l'obstination du conseil supérieur de l'enseignement primaire qui n'a accordé à la musique qu'un rôle dérisoire. La France continuera donc à rester en arrière sur ce point, pour des prétextes qui, il va sans dire, ne soutiennent pas l'examen. L'état de l'art en subit les conséquences.





LES

ILLUSIONS MUSICALES

ET

LA VÉRITÉ SUR L'EXPRESSION



PREMIÈRE PARTIE

I

LA MUSIQUE N'EST PAS UN ART CONVENTIONNEL

Berlioz, en tête du dernier volume publié avant sa mort, *A travers chants*, a reproduit un article qu'il avait écrit une vingtaine d'années auparavant. Il y définit la musique et cherche à déterminer quels

hommes sont en état de la comprendre. « Musique, dit-il, art d'émouvoir par des combinaisons de sons les hommes intelligents et doués d'organes spéciaux et exercés. » Pour sentir la musique, il faut donc remplir trois conditions : il faut être un homme intelligent, ce qui suppose que tous les hommes ne le sont pas, en exceptant même les idiots et les aliénés; il faut ensuite avoir des organes spéciaux, et il faut que ces organes soient exercés. Berlioz exclut même les hommes ayant appris la composition musicale, mais « produisant des œuvres qui répondent en apparence aux idées qu'on se fait vulgairement de la musique et satisfont l'oreille sans la charmer et sans rien dire au cœur ni à l'imagination. Ces producteurs impuissants, ajoute-t-il, doivent encore être rayés du nombre des musiciens, *ils ne sentent pas.* » On ne peut guère s'étonner de voir Berlioz terminer sa dissertation en traitant la musique des Orientaux comme n'étant rien autre chose qu'un bruit gro-

tesque analogue à celui que font les enfants dans leurs jeux.

Berlioz s'est donné de la peine, en pure perte, pour déterminer quels sont les hommes qui sentent réellement la musique et quels sont ceux qui ne la sentent pas. Il serait bien difficile, sinon impossible, de définir où s'arrête le simple plaisir que la musique donne à « l'oreille » et où commence l'impression faite sur le « cœur ». Quant à l'imagination, la part qu'elle y prend ne prouve absolument rien ; elle peut fort bien être mise en jeu chez des personnes, des poètes ou des peintres, par exemple, qui, pour tout le reste, sont à peu près insensibles à la musique. Berlioz décrit les effets violents qu'elle produisait sur lui-même ; mais il s'agirait de savoir quelle part la physiologie, et peut-être la pathologie, peuvent y réclamer, car tout le monde connaît l'extrême impressionnabilité ou irritabilité de l'auteur de l'*Épisode de la vie d'un artiste*. Les gens qui ne goûtaient point ses œuvres, ni même

celles de Beethoven, ne pouvaient être traités comme incapables de «sentir la musique»; ils pouvaient alléguer que «leurs organes spéciaux n'étaient pas encore assez exercés». Grâce à l'institution des concerts populaires de musique classique, fondée en 1861 par Pasdeloup, le goût de la musique symphonique, ou ce qui est tout un, l'intelligence pour la comprendre, s'est développée considérablement; en même temps la mort de Berlioz a fait tomber les préventions que beaucoup de gens nourrissaient contre lui, sans jamais avoir recherché si elles étaient fondées.

Emporté par ses impressions personnelles, Berlioz ne brillait pas toujours par la logique dans sa conduite; s'il avait été conséquent avec lui-même, il ne se serait pas laissé aller au découragement qui, dans les dernières années de sa vie, a aggravé son état maladif et hâté sa mort. Il se serait dit, que ce n'était ni sa faute ni celle de la majorité du public français, si cette majorité ne possédait

pas « des organes spéciaux assez exercés ». Peut-être, s'il avait pris courage et s'il avait eu la patience d'attendre, aurait-il assisté au revirement dont j'ai parlé ; j'hésite cependant à le croire, tant est grande la force des préjugés; la mort de Berlioz était presque indispensable pour les faire tomber.

Ce dont Berlioz était loin de se douter, c'est que si le public se trompait, lui aussi, il se faisait illusion, car se faire illusion ne signifie autre chose que se tromper de bonne foi dans ses jugements, avec la conviction qu'on voit juste. Ne se faire point illusion signifie : voir les choses telles qu'elles sont, sans les prendre pour meilleures ou plus belles qu'on les a crues ou que d'autres les croient ou veulent les croire; car, en musique aussi, on voit souvent les choses, non pas comme elles sont, mais comme on veut les voir.

Berlioz se faisait illusion, d'abord en ce qu'il croyait souvent exprimer par la mu-

sique, plus qu'elle ne peut exprimer ; puis, en ce qu'il ne voyait pas que la forme nouvelle, personnelle et l'apparence étrange de ses œuvres pouvaient choquer les auditeurs, les empêcher de comprendre dès l'abord sa musique, comme il l'espérait, et d'y voir tout ce qu'il y voyait, lui. S'il ne se croyait pas lui-même en défaut, il ne s'en prenait pas non plus à l'art musical, objet de son culte et de sa passion. Il s'en prenait au public, à ses ennemis, à la nature humaine, mais jamais à la musique. D'autres s'en prennent précisément à celle-ci. Il ne manque pas de gens qui voient, dans la variabilité des goûts et des opinions, un argument pour soutenir que la musique est un art conventionnel, variant selon les temps et les pays, sujet à la mode, comme le sont, par exemple, les vêtements. Le proverbe dit: comparaison n'est pas raison; autrement, cette fois-ci, la comparaison ne serait pas trop au désavantage de la musique, car sous les variations que le caprice ou la mode peuvent apporter aux

vêtements, se retrouvent toujours des formes qui ont une raison sérieuse d'être; mais laissons les comparaisons. Traiter la musique d'art purement conventionnel est une opinion superficielle et fausse. On s'est fait aussi un argument des variations et de la multiplicité des systèmes philosophiques; on a fini par voir que la cause principale de cette multiplicité, c'est que les philosophes ont fait une faute commise par Berlioz et d'autres musiciens, mais bien plus que ceux-ci ne l'ont commise; c'est de vouloir faire dire à leur science plus qu'elle ne peut donner, en voulant escalader le ciel, expliquer Dieu et l'univers, pénétrer les secrets du Créateur et de la Providence; on a fini par comprendre que le but de la philosophie doit être beaucoup plus modeste, si elle ne veut s'égarer dans les hypothèses et les chimères. C'est peu que de constater les variations, les transformations d'une science ou d'un art; il s'agit d'examiner si ces transformations ne sont pas l'effet d'un déve-

loppement progressif et rationnel, et si, au fond de toutes les variations, il n'y a pas des principes immuables étroitement liés à l'essence de la nature humaine. Tel est précisément le cas pour la musique.

On a dit souvent et avec raison que la musique, comme art, développé tel que nous le possédons, est d'origine assez moderne. L'architecture avait d'abord un simple but d'utilité; à travers les formes artistiques qu'elle a revêtues plus tard on reconnaît encore le type rudimentaire primitif. La peinture et la sculpture prennent leurs modèles dans la nature animée ou inanimée; le génie de l'artiste peut employer, combiner, modifier les éléments que la nature lui fournit; il ne peut en créer de nouveaux. Les architectes et les sculpteurs modernes peuvent faire autrement que les architectes et les sculpteurs de l'ancienne Grèce, ils ne sauraient faire mieux. Si nous laissons de côté la peinture antique, que nous connaissons moins que la sculpture et l'architec-

ture, nous conviendrons que, depuis la Renaissance, il y a eu, dans la peinture, des transformations plutôt qu'un progrès réel, à part certains détails. Aussi, les peintres, les sculpteurs, les architectes et les graveurs que l'Institut envoie tous les ans à Rome, peuvent-ils trouver en Italie des sujets d'étude; les musiciens n'ont rien à y apprendre qu'ils ne puissent tout aussi bien ou mieux apprendre chez nous; ce n'est pas pour la musique que le séjour dans ce pays peut leur être d'une grande utilité.

Pour l'art musical, l'homme ne peut chercher un modèle en dehors de lui-même; s'il n'était pas né pour la musique, les gazouillements d'une fauvette ou d'un rossignol lui seraient aussi indifférents qu'ils le sont à une grive ou à un merle; et, si musicien qu'il soit, ce ne sont encore pour lui que des gazouillements. Les modulations de la voix dans le langage parlé, offrent une ébauche très rudimentaire du chant; mais

les lois du rythme, de la tonalité et de l'harmonie ne peuvent tirer leur origine que du sentiment, ou plutôt du sens musical inhérent à l'homme; Berlioz dirait : de son *organe* musical.

Lors même que les essais d'expliquer les lois tonales par des calculs mathématiques, n'auraient pas tous échoué, comme ils échoueront toujours, ils prouveraient peu de chose. D'autre part, c'est simplement montrer de l'ignorance que de soutenir, comme on l'a fait plus d'une fois, que la gamme moderne est affaire de convention. Ne dirait-on pas qu'elle a été confectionnée, comme ont été arrêtés certains dogmes : qu'un beau jour l'élite des musiciens s'est assemblée, a demandé au Saint-Esprit de descendre sur elle, et a décidé que la musique n'aurait désormais d'autre base que la gamme, que, dans sa sagesse, elle a proclamée la seule orthodoxe? Ou bien prétendra-t-on que c'est un pur hasard, si la gamme moderne a triomphé des gammes

anciennes et des systèmes de tiers ou de quarts de ton? Ce ne serait guère autre chose que la théorie des atômes crochus appliquée à la musique.

Notre gamme est si peu une affaire de convention qu'elle forme la base fondamentale de la musique chez toutes les nations. Je me borne à énoncer brièvement ici cette proposition que je démontrerai plus tard. Chez les peuples les plus incultes seulement, les instruments de musique ne servent guère qu'à produire un cliquetis enfantin de sons, comme Berlioz l'a cru à tort des nations orientales. Les mélodies chantées ne comprennent que quatre ou cinq sons, parfois elles ne forment qu'une sorte de hurlement modulé, mais où l'on peut distinguer des intervalles de ton et de demi-ton. Les peuples plus avancés, comme ceux que nous appelons les Orientaux, ont un système tonal et une facture instrumentale, relativement assez variée et assez riche. Partout le système tonal repose sur notre gamme dia-

tonique ou sur des modifications de cette gamme. Les anciens Grecs aussi l'avaient prise pour point de départ; après avoir tenté des modifications dites chromatiques et enharmoniques, ils ont fini par se tenir exclusivement à la gamme diatonique. C'est l'origine du système du plain-chant qui, par suite d'éliminations et de nouvelles découvertes, a abouti à la tonalité moderne et a été absorbé en elle. Berlioz a vu juste quand, dans la dissertation citée plus haut, il dit : « Notre musique contient celle des anciens, mais la leur ne contenait pas la nôtre; c'est-à-dire, nous pouvons aisément reproduire les effets de la musique antique, et, de plus, un nombre infini d'autres effets qu'elle n'a jamais connus et qu'il lui était impossible de rendre. »

L'harmonie est née au moyen âge, à la suite de tâtonnements où les éléments discordants ont été écartés peu à peu, tandis que les éléments purement harmoniques ont fini par prendre une forme, bonne encore

aujourd'hui, quoique le système de tonalité soit modifié. Si compliquée que paraisse l'harmonie, elle repose toujours sur les mêmes principes simples et rationnels. Elle a contribué aussi à la réforme ou plutôt au développement de la tonalité, parce que la mélodie et l'harmonie sont intimement liées et régies par les mêmes lois tonales; la véritable mélodie n'existe qu'en vertu de ces lois et du rythme.

Notre musique est donc le résultat d'un développement organique et progressif: l'histoire de l'art en donne la preuve incontestable. Personne ne croira sérieusement qu'un système légitimé, développé, agrandi, enrichi successivement par le génie musical, depuis Palestrina jusqu'à Bach, Mozart, Beethoven et leurs successeurs, soit un simple produit du caprice ou du hasard. D'ailleurs, s'il n'était pas dans un rapport intime avec notre nature, avec notre sens musical inné, il ne nous causerait pas des émotions plus profondes que ne nous en

produit le babillage des oiseaux, pour en revenir à une comparaison dont je me suis servi.

Mais si l'art musical appartient aux beaux-arts, du même droit que les autres, il n'en résulte pas que ses beautés, non plus que celles des autres, doivent être susceptibles d'une démonstration mathématique. Je ne vois pas comment on peut forcer un homme à avouer qu'une statue est un admirable chef-d'œuvre, si ce n'est pas son avis. S'il soutient qu'un tableau est mal conçu, que les personnages manquent de caractère et d'expression, que la couleur est fausse, que le clair-obscur est défectueux, que la perspective aérienne est mal observée, on aura beau chercher à lui démontrer le contraire, il peut fort bien persister dans son opinion. Tout au plus pourrait-on lui prouver qu'il n'y a pas d'erreur mathématique dans la perspective linéaire; mais s'il soutenait que le peintre aurait dû placer autrement son

horizon, son point de vue et son point de distance, il pourrait raisonner et déraisonner à son aise, sans qu'on pût le convaincre qu'il a tort.

La musique, d'ailleurs, n'est pas sujette à la mode, comme on l'a dit. Il existe beaucoup de mélodies et d'œuvres fort anciennes qui n'ont rien perdu de leur valeur. On peut affirmer aussi, avec assez de certitude, que les symphonies d'Haydn, de Mozart et de Beethoven ne vieilliront pas. Je parle de celles où le génie des maîtres se manifeste dans sa plénitude. C'est l'opéra qui est particulièrement sujet aux variations du goût du public, et l'on en peut conclure que ce doit être un peu la faute de l'opéra lui-même. Rien n'est plus facile que de dresser une liste d'œuvres prônées, admirées d'abord, puis dédaignées et oubliées, depuis le temps de Lully jusqu'à celui de Meyerbeer, de Verdi et de Gounod. Le pire, c'est qu'on n'en devient pas plus raisonnable, ou si vous aimez mieux, plus réservé et plus cir-

conspect. La querelle des Lullistes et des Ramistes, la guerre des Bouffons, la lutte acharnée entre les Gluckistes et les Piccinistes se sont renouvelées plus d'une fois pour des sujets différents, mais avec autant de passion; il en sera sans doute encore longtemps, peut-être toujours ainsi. Je me propose d'examiner ici les causes de ces divergences, de ces variations, de ces discussions plus ou moins sérieuses, plus ou moins violentes. Parmi ces causes, il y en a qui sautent aux yeux de tout le monde, mais il en est d'autres qui touchent aux questions les plus délicates de l'esthétique. Il ne s'agit pas seulement de savoir comment le public peut se tromper, mais encore comment les compositeurs et les critiques eux-mêmes se font souvent illusion; car je ne m'occupe que des erreurs commises de bonne foi; la mauvaise foi est jugée par les lois de l'honnêteté.





II

ERREURS CAUSÉES PAR L'IGNORANCE, L'HABITUDE OU LA PRÉVENTION

On a souvent discuté sur la hiérarchie des beaux-arts, et toujours on a résolu la question à la façon de M. Josse du *Bourgeois gentilhomme*. Les musiciens seuls se sont bornés à réclamer une place au soleil pour leur art à côté des autres, place qu'on leur a disputée bien des fois en mettant la musique au dernier rang. Il est plus rationnel de reconnaître à chaque art une nature propre, selon les moyens qu'il emploie, d'as-

signer à tous les beaux-arts un même but et d'examiner les lois qui leur sont communes. Une de ces lois, c'est que tous les arts, pour être compris, demandent un certain degré de culture intellectuelle. La poésie est sans doute le plus répandu de tous; les arts du dessin ne sont que des arts d'utilité et d'ornement, excepté chez les nations où les Raphaël, les Poussin, les Rubens, les Holbein ont trouvé des admirateurs et des successeurs. Et puis, une simple image d'Épinal, une peinture grossière peut faire la joie, non seulement des enfants, mais encore d'une foule de grandes personnes. Visitez les musées, vous verrez que ce n'est pas devant les meilleurs tableaux que s'arrêtent la plupart des passants, mais devant ceux qui frappent le plus leur attention, par les dimensions de la toile, par le sujet, par les groupes des personnages, par l'éclat de la couleur. Je laisse à mes lecteurs de développer ces considérations; ils en feront facilement l'application à la musique. Mais ce

n'est pas tout. Nous sommes habitués dès notre enfance à l'usage du langage parlé, qui est l'instrument de la poésie; nous voyons aussi, dès notre enfance, des personnages, des figures humaines, des animaux, des édifices, des arbres, des paysages, etc. Au contraire, notre première éducation musicale ne se fait d'habitude que par quelques chansons; pour le plus grand nombre des gens, surtout à la campagne, la musique se réduit même, toute leur vie, presque uniquement à des chansons, des chants d'église et de la musique de danse. Les chœurs d'orphéons peuvent compter parmi les chansons.

Dans les villes, les ressources musicales sont plus variées et plus nombreuses; mais là encore les chansons gardent leur importance. On peut dire, et il serait facile de le prouver, que l'immense majorité du public des théâtres préfère une farce, un vaudeville, un mélodrame à une œuvre purement classique, tragédie ou comédie. En musique aussi on peut établir une échelle ascendante

entre les cafés-concerts, l'opérette, l'opéra-comique et le grand opéra.

J'ai parlé de l'influence des concerts populaires de musique classique, qui ont développé le goût du public pour la musique symphonique et ont offert aux compositeurs les moyens de faire entendre des œuvres, qu'auparavant ils n'auraient même pas songé à écrire, faute de débouchés. Il ne faudrait cependant pas aller jusqu'à attribuer au public une parfaite intelligence de la «grande musique», comme on l'appelle parfois, ou plutôt de la musique purement symphonique. Fétis raconte qu'il y a près de cent ans, la masse du public croyait que dans un orchestre, tous les instruments jouaient à l'unisson; il ajoute que c'est grâce aux journaux qu'aujourd'hui on est plus instruit sur ce sujet. Le fait est moins paradoxal qu'il ne le semble. Les personnes qui n'ont pas une oreille bien exercée concentrent toute leur attention sur la mélodie; l'accompagnement harmonique, s'il n'est

pas non avenu, flotte dans un vague ou ne leur produit guère d'autre effet que l'accompagnement obligé de tambour dans une chanson arabe. Aussi je n'affirmerai pas qu'à l'exécution d'une symphonie de Beethoven, beaucoup d'auditeurs soient en état d'en bien suivre les développements. La plupart se bornent à saisir de leur mieux la partie mélodique, à se laisser charmer par le timbre des instruments ou impressionner par la puissance de l'ensemble. Bref, ils ne comprennent pas tout; ils en comprennent assez pour leur plaisir, et cela leur suffit. Les morceaux qu'ils aiment à redemander sont ordinairement des morceaux entraînants, comme la marche hongroise de Berlioz, un menuet ou autre air de danse, ou encore un morceau très doux, avec sourdines des instruments à cordes. La plupart des auditeurs qui écoutent, pendant deux ou trois heures, de la musique d'orchestre, trouveraient peu d'attrait à entendre, pendant le même temps, des quatuors d'instruments à

cordes, si parfaite qu'en fût l'exécution : aussi la dénomination de *musique de chambre* n'est-elle pas arbitraire. Dans les concerts populaires de musique classique, l'orchestre ne suffit même plus pour attirer la foule ; on est obligé d'y ajouter quelque soliste, chanteur ou instrumentiste, qui, pourvu qu'il ne soit pas franchement mauvais, est toujours sûr d'être applaudi. S'il a un nom célèbre, on peut être obligé de refuser du monde à la porte.

Je pense en avoir dit assez pour montrer qu'il ne faut pas exagérer l'influence de la musique symphonique sur le public, ni attribuer aux jugements de celui-ci, ou pour parler plus exactement, à ses impressions, plus de valeur qu'elles ne méritent. En tout cas, le public a suivi une marche progressive : d'abord les symphonies de Haydn et de Mozart lui ont été les plus intelligibles ; celles de Beethoven l'étonnaient, le subjuguaient avant de le charmer. Ce n'est pas sans quelque peine qu'il a admis Schumann ;

plus tard seulement les singularités de la musique descriptive lui ont offert quelque attrait; peu à peu il s'est familiarisé avec la symphonie fantastique de Berlioz, tandis que même l'ouverture du *Carnaval romain* avait commencé par lui déplaire. Il avait des préventions personnelles contre l'auteur, mais il ne lui en a pas moins fallu du temps pour s'habituer à des œuvres qui, d'abord, ne pouvaient manquer de le choquer.

En étudiant les transformations de la musique théâtrale, on peut constater un progrès dans la forme plutôt que dans le fond; cette musique semble marcher en ligne brisée, ou plutôt, elle semble tantôt reculer pour reprendre ensuite sa marche en avant: le tout pour faire autrement qu'auparavant, sans faire beaucoup mieux, du moins depuis Gluck et Mozart. Ce que je veux dire ici, c'est que l'opéra est, pour le public, une source continuelle de jouissances, aussi bien

que de mystifications, auxquelles il ne croit même pas et dont, d'ailleurs, il ne s'inquiète point, pourvu qu'il ait les jouissances. Il est bien entendu que je ne parle pas du petit nombre de personnes habituées à juger sans préventions ni illusions, je ne parle que du public qui fait le succès ou l'insuccès d'un ouvrage, bon ou médiocre, sérieux ou frivole, peu lui importe, pourvu qu'il y trouve le plaisir qu'il cherche. C'est qu'au théâtre, l'impression que reçoit le public est très complexe ; il ne s'occupe certes pas de l'analyser, chose dont il serait incapable et qui, d'ailleurs, ne servirait qu'à gâter son plaisir. Il voit de beaux décors représentant un palais ou un paysage pittoresque; il voit des personnages en costumes riches et étincelants figurer, par leur mimique et leur jeu de physionomie, une action théâtrale émouvante ; il écoute ou lit les paroles qui lui expliquent l'action; il entend une musique vocale et instrumentale qui le charme et le touche, tantôt douce et insinuante, tantôt

passionnée et entraînante, tantôt poignante ou lugubre : l'ensemble lui cause une vive émotion, un extrême plaisir, et il ne doute pas que la musique ne convienne aussi bien à l'action dramatique que la mimique des acteurs, les costumes et les décors. Ce n'est pas tout : le timbre même de la voix d'un chanteur ou d'une cantatrice, ainsi que les charmes de sa personne, peuvent exercer sur le public une fascination singulière; c'est une des causes principales du succès de bien des artistes. Quand le public a pris un artiste en affection, il lui faut des causes graves pour changer de sentiment. Puis, il y a des effets de voix qui ont sur lui une influence irrésistible : par exemple des traits de bravoure, un son éclatant, voire même un cri, poussé à pleins poumons, surtout à la fin d'une phrase, avant un silence plus ou moins prolongé; puis un son d'une acuité exceptionnelle, tel qu'un *ut* ou un *ut* dièze de poitrine d'un ténor, — un *mi* ou un *fa* suraigu d'un soprano; puis encore des opposi-

tions subites de *piano* et de *forte;* un puissant effet vocal de chœur, soit à l'unisson, soit en morceau d'ensemble; bref, l'effet musical au théâtre se compose d'une quantité de détails et s'unit à une foule d'effets d'autre nature, de telle sorte que l'auditeur n'est juge que de son plaisir, sans qu'on y puisse voir un *criterium* pour la valeur véritable d'une œuvre. Je sais bien qu'en dehors du théâtre, on peut exécuter la musique d'un opéra, dégagée de tous les accessoires scéniques; mais là encore on juge la musique selon le plaisir qu'on en éprouve, plutôt que par sa valeur dramatique. Je n'ai pas compté l'influence qu'exerce au théâtre l'ensemble de l'auditoire sur ses parties; je veux dire que l'impression de chaque auditeur peut être modifiée ou corroborée par celle des autres; cet effet de réciprocité ou de sympathie n'est pas à négliger, car il est l'origine et la raison d'être d'une institution qu'on tolère tout en la désapprouvant: la claque, puisqu'il faut la

nommer. On dit qu'elle n'existe qu'à Paris.

L'habitude peut aider à faire mieux comprendre un genre de musique; mais souvent elle contribue beaucoup à fausser le jugement. Elle peut, selon le cas, produire deux effets contraires: ou bien on garde une prédilection pour la musique à laquelle on est habitué, et l'on éprouve une certaine répugnance à en admettre une autre; ou bien, à force d'y être habitué, on s'en fatigue, et l'on en accepte avec empressement une autre qui a l'attrait de la nouveauté, quand même au fond elle ne vaut pas celle qu'on vient d'abandonner. Sans doute le changement peut être utile et même nécessaire; un homme à qui l'on ne ferait entendre que des symphonies de Beethoven, finirait non pas par les estimer moins ou par s'en dégoûter, mais par demander à entendre d'autre musique, pour varier ses plaisirs et pour mieux goûter la musique de Beethoven lui-même par la comparaison. Ce genre de change-

ment se pratique au théâtre comme ailleurs; mais on y voit aussi, plus qu'ailleurs, les mauvais effets de l'habitude.

Quand Lully eut régné sans partage sur la scène de l'Opéra, il fallait, pour réussir, imiter sa musique; Rameau parvint, non sans peine, à se faire admettre, quoiqu'il ne s'écartât pas trop du style de Lully. Gluck les fit oublier tous les deux. Les œuvres de son école finirent par être abandonnées comme trop sérieuses et trop dramatiques; un revirement du goût du public leur fit préférer des ouvrages plus séduisants, dus à Rossini ou à l'influence que ce maître exerça sur les compositeurs français. La *Vestale* de Spontini et les opéras de Cherubini, tout comme *Œdipe à Colone* de Sacchini et les œuvres de Gluck, cédèrent le pas à la *Muette de Portici*, à *Guillaume Tell*, à *Robert le Diable*, à la *Juive*. On se passionna aussi pour Donizetti et Bellini; on proclama *Sémiramis*, *Norma* et *Lucie de Lamermoor*, des chefs-d'œuvre dramatiques, jusqu'à ce

que Donizetti et Bellini furent supplantés par Verdi.

A l'Opéra-Comique, il en fut de même : l'école de Monsigny et de Grétry fit place à celle d'Adam et d'Auber, autres élèves de Rossini ; la *Dame blanche* garda presque seule son prestige, parce qu'elle pouvait être considérée comme une œuvre de transition entre l'ancienne école et la nouvelle ; les airs de danses, qui formaient le fond des nouveaux opéras-comiques, exerçaient un attrait irrésistible, et le public n'en demandait pas davantage. On ne saurait soutenir que *Guillaume Tell* et *Robert le Diable* soient des œuvres plus dramatiques, plus vraies que *Alceste* de Gluck ou la *Vestale* de Spontini ; mais ils avaient une forme plus variée et plus brillante et un charme mélodique nouveau. En même temps on perdit le goût des pièces à sujets antiques et sévères. Voilà comment *Alceste* est devenu un opéra ennuyeux, et comment la *Vestale* est démodée quant à la pièce et la forme mélodique.

Par un juste retour d'ici-bas, il en sera de même pour les ouvrages qui les ont supplantés. Il est vrai qu'on joue encore *Don Juan*, les *Noces de Figaro* et la *Flûte enchantée*, plus ou moins dénaturés tous les trois ; mais le public n'y voit qu'un certain charme mélodique et des scènes comiques : c'est la seule cause du plaisir qu'il y trouve, indépendamment de celui que lui donnent les chanteurs qu'il aime.

Il est impossible de ne pas voir dans tous ces changements la double force de l'habitude, telle que je l'ai définie ; tant qu'un ouvrage répond au goût du public et que, par conséquent, il est à la mode, on l'admire, on le prône comme un chef-d'œuvre, et l'on supporte difficilement la contradiction ; quand on en est fatigué et qu'on l'abandonne pour une idole nouvelle, on reporte sur celle-ci l'engouement, les formules admiratives et l'intolérance qu'on avait mis au service de la divinité délaissée.

J'ai dit que le public ne juge la musique

que d'après son plaisir; il y a cependant des amateurs qui ne s'en tiennent pas à l'effet sensuel; ils veulent que la musique ait un rapport suffisant avec l'action théâtrale qu'elle accompagne. Ces amateurs dédaignent l'opérette; il y en a même qui estiment peu l'opéra-comique, surtout l'opéra-comique moderne; cela ne les empêche très probablement pas de se faire illusion bien des fois sur la musique de grand-opéra. En tout cas, il ne faut pas demander à la masse du public de raisonner ses sensations; mieux vaut lui laisser la franchise et la naïveté de ses impressions. Le plus souvent quand on raisonne, on ne cherche qu'à justifier ses propres opinions, ses affections et ses antipathies. Cette règle s'applique avec peu d'exceptions, non seulement au public, mais aussi aux esthéticiens et à la presse.

L'effet de l'habitude exerce une grande influence sur les œuvres musicales elles-mêmes. Du moment où certaines formes

mélodiques séduisent le public, les compositeurs s'en emparent avec empressement. Une mélodie plaît-elle, il faut la répéter, soit avec un second couplet, soit sans changement de paroles, d'abord parce qu'elle plaît, ensuite parce qu'un trop fréquent changement de motifs fatiguerait l'attention de l'auditeur et le dérouterait; il aime mieux savourer un plat et y revenir, avant de s'en faire servir un nouveau. Il aime aussi sentir bien la fin et les principales divisions d'un motif, afin de relâcher un peu son attention pendant les phrases secondaires ou formant remplissage. Certaines formules ou cadences mélodiques ou harmoniques sont fort utiles à cet effet; plus elles sont marquées, mieux elles remplissent leur destination. Les récitatifs aussi sont aptes à laisser reposer l'esprit; les ritournelles sont excellentes pour annoncer un air nouveau et le recommander à l'attention des auditeurs. Que les formes conventionnelles s'accordent ou non avec l'action dramatique; qu'elles l'arrêtent ou

la contrecarrent, cela importe peu; elles sont nécessaires pour faciliter au public l'intelligence de la musique. Elles font très bien aussi l'affaire des compositeurs; passez-moi le mot : elles constituent un excellent oreiller de paresse, une ressource commode et lucrative. Rien n'est plus facile que d'arranger une mélodie d'après ces formes conventionnelles et d'y ajouter le remplissage nécessaire.

L'habitude et la convention ne s'étendent pas seulement à la mélodie et à la coupe des morceaux, mais aussi à l'harmonie et même à l'instrumentation. Quand les œuvres de Rossini commencèrent à se répandre en France, n'appelait-on pas l'auteur : *Il Signor Vacarmini?* Cela n'a pas empêché les compositeurs de lui emprunter ses formes mélodiques, son *crescendo* et sa cadence harmonique favorite, quoiqu'elle ne fût pas de son invention. Et quand parurent les opéras de Meyerbeer, les partisans de Rossini n'ont-ils pas traité sa musique comme

pauvre de mélodie, lourde et trop bruyante? Et Berlioz? et R. Wagner?

Ces méprises se commettent d'autant plus facilement que beaucoup de gens ont l'habitude de ne s'occuper au théâtre que de la musique. Ne comprenant pas souvent les paroles chantées, ils prennent le parti de n'en tenir à peu près aucun compte; les compositeurs prennent la même voie et la trouvent fort commode. Il y a même des personnes qui en font autant pour la pièce d'un opéra. Combien de fois ne m'est-il pas arrivé de critiquer non seulement les paroles en détail, mais le texte d'un opéra dans son ensemble: « Que m'importe la pièce? » me répondait-on; « j'écoute la musique. » Assurément le succès de la *Flûte enchantée* à l'Opéra-Comique est dû uniquement à la musique de Mozart, pourvu qu'elle soit exécutée convenablement. La pièce allemande, quoi qu'on en puisse dire, a du moins un caractère et une raison d'être; l'arrangement, ou plutôt le dérangement

français, n'a d'autre raison d'être que la musique de Mozart, l'action est absolument inepte. Les personnes mêmes qui, à l'Opéra, applaudissent *Don Juan*, ou plutôt certains morceaux de l'œuvre, ne se doutent pas de l'importance du texte italien sur lequel la musique a été écrite.

Les habitués de l'ancien Théâtre-Italien faisaient assurément peu de cas d'une pièce et aucun du texte; la musique et les chanteurs les occupaient à peu près exclusivement.

Et chaque fois qu'on chante dans une langue que le public ne comprend pas? N'a-t-on pas voulu nous faire entendre, il y a peu de temps, *Lohengrin* en allemand? Puis on y a renoncé pour nous le promettre en italien. Mieux encore vaut l'allemand.

Quand une éducation musicale a été mal faite, l'habitude peut avoir pour effet d'égarer, de dépraver le goût. Croit-on, par exemple, que les jeunes personnes qui, pendant des années, font leurs délices de mu-

sique de danse, de frivoles ou insipides morceaux de piano, de plates romances, soient en mesure de juger ou de goûter la musique sérieuse? Cela me rappelle un mot de Seghers, mort en 1881, et qui, après avoir été un des fondateurs de la Société des concerts du Conservatoire, avait organisé en 1849 la Société Sainte-Cécile, par laquelle il a fait connaître beaucoup d'ouvrages classiques et des œuvres de jeunes compositeurs. Ce ne fut pas sa faute si cette Société n'a duré que quelques années. Un soir, dans un concert, il me parlait de musique classique : « Voyez-vous, » me dit-il à demi-voix, en me montrant le public; « ce ne sont pas ces gens-là qui comprendront la musique; ce sont les blouses! » Il voulait évidemment dire qu'il vaut mieux n'avoir guère d'éducation musicale que d'en avoir une mal faite et frivole. Dans le premier cas, on écoute naïvement, avec la conviction de son ignorance, et l'on ne demande pas mieux que de comprendre les œuvres des

maîtres de l'art; pourvu que l'on comprenne un peu, on cherche à comprendre davantage; on est même heureux de comprendre. C'est précisément ce qui est arrivé lors de la création des concerts Pasdeloup.

L'amour-propre joue dans les jugements un rôle beaucoup plus grand qu'on ne le croirait au premier abord. L'instruction insuffisante, l'habitude et l'amour-propre, voilà les trois causes principales d'erreur, en laissant toujours de côté la mauvaise foi, qui, d'ailleurs, repose aussi sur l'amour-propre. Du moment où l'on a pris l'habitude d'une certaine musique, on se croit bon juge, et l'on est porté à repousser celle qui en diffère beaucoup. Quand on a jugé, on ne veut pas se rétracter; il y a plus : dire à un homme que ce qu'il adore n'est que du clinquant, ou ne vaut pas ce qui lui déplaît, c'est presque comme si on lui disait qu'il a mauvais goût ou n'entend rien à ce qu'il prétend juger. Telle est du moins la manière

dont la grande majorité des gens prend les choses.

C'est précisément la manière de faire d'une question d'art une question personnelle, qui produit les luttes passionnées où la courtoisie du langage et des actes est rarement respectée. Les exemples abondent dans la querelle des gluckistes et des piccinistes; je préfère en citer un plus ancien et un autre aussi récent.

Voici comment Maret, contemporain de Rameau et son collègue à l'Académie de Dijon, rend compte de la première représentation d'*Hippolyte et Aricie :*

« La toile fut à peine levée, qu'il se forma dans le parterre un bruit sourd qui, croissant de plus en plus, annonça bientôt à Rameau la chute la moins équivoque. Ce n'était pas cependant que tous les spectateurs contribuassent à former un jugement aussi injuste; mais ceux qui n'avaient d'autre intérêt que celui de la vérité ne pouvaient encore se rendre raison de ce qu'ils sen-

taient, et le silence que leur dicta la prudence livra le musicien à la fureur de ses ennemis », c'est-à-dire des partisans fanatiques de Lully. Plus loin, Maret dit : « Peu à peu les représentations d'*Hippolyte* furent plus suivies et moins tumultueuses ; les applaudissements couvrirent les cris d'une cabale qui s'affaiblissait chaque jour, et le succès le plus décidé couronnant les travaux de l'auteur l'excita à de nouveaux efforts. » Naturellement, la presse s'en mêla ; les satires, les pamphlets et les épigrammes pleuvaient ; les ennemis les plus acharnés de Rameau ne voulurent même jamais convenir de leur tort. *Hippolyte et Aricie* fut suivi des *Courses de Tempé*, des *Indes galantes*, de *Castor et Pollux*, des *Fêtes d'Hébé*, puis de *Dardanus*. Jean-Baptiste Rousseau comptait parmi les partisans fanatiques de Lully, décriant sans relâche la musique de Rameau comme une pure cacophonie. A propos de *Dardanus*, il fit une ode lyri-comique dont une des strophes commence ainsi :

Distillateurs d'accords baroques,
Dont tant d'idiots sont férus,
Chez les Thraces et les Iroques
Portez vos opéras bourrus, etc.

A ce point de vue, il n'y a qu'un pas de Rameau à R. Wagner.

Avant qu'on montât *Tannhæuser* à l'Opéra de Paris, l'auteur donna plusieurs concerts au Théâtre-Italien, où il fit entendre des fragments de ses ouvrages, appartenant à sa première et à sa seconde manière, en y joignant le prélude de *Tristan et Iseult*, qui appartient à la troisième. Or, à ce moment, on n'avait pas encore les préjugés ni les causes de mécontentement qu'on a eus plus tard. Voici le tableau exact que fait Berlioz de ces concerts, sous réserve des préventions jalouses qu'il avait naturellement contre ce qu'il appelle le système de Wagner, quoique cette désignation ne puisse s'appliquer ici qu'aux œuvres de la seconde manière : le *Vaisseau fantôme*, *Tannhæuser*

et *Lohengrin.* « Un certain nombre d'auditeurs, sans préventions ni préjugés, a bien vite reconnu les puissantes qualités de l'artiste et les fâcheuses tendances de son système; un plus grand n'a rien semblé reconnaître en Wagner qu'une volonté violente, et dans sa musique, qu'un bruit fastidieux et irritant. » Avant de continuer, remarquons bien qu'il s'agit des ouvertures de *Rienzi*, du *Vaisseau fantôme* et de *Tannhæuser*, du prélude de *Lohengrin*, de la marche avec chœur de *Tannhæuser*, du chœur nuptial de *Lohengrin* et d'autres morceaux aussi faciles à comprendre. Je reprends ma citation : « Le foyer du Théâtre-Italien était curieux à observer, le soir du premier concert : c'étaient des fureurs, des cris, des discussions, qui semblaient toujours sur le point de dégénérer en voies de fait..... Ce qui se débite alors de non-sens, d'absurdités et même de mensonges est vraiment prodigieux, et prouve avec évidence que, chez nous au moins, lorsqu'il

s'agit d'apprécier une musique différente de celle qui court les rues, la passion, le parti pris prennent seuls la parole et empêchent le bon sens et le goût de parler. » La sortie finale contre la musique qui court les rues est faite dans un but visible, au profit non pas de Wagner, mais de Berlioz lui-même; lui aussi a vu, pendant toute sa vie, une foule de gens « reconnaître les puissantes qualités de l'artiste et les fâcheuses tendances de son système ».

L'hostilité qu'ont rencontrée Rameau, Gluck, Berlioz et R. Wagner s'est produite pour bien d'autres compositeurs, sans excepter même Beethoven. Ne sait-on pas que lorsque Habeneck fonda la Société des concerts du Conservatoire pour faire connaître les symphonies de Beethoven, celles-ci furent critiquées et réprouvées par un bon nombre de compositeurs français, les plus célèbres en tête? Pendant bien longtemps, la grande majorité du public et des

critiques a regardé la symphonie avec chœurs comme une aberration; on l'apprécie depuis peu d'années seulement; le finale a eu le plus de peine à être compris. Sur ce point encore, on peut consulter les souvenirs de Berlioz, confirmés par d'autres écrivains. Voici ce qu'il dit des premières auditions qui eurent lieu aux concerts spirituels de l'Opéra : « On ne croirait pas aujourd'hui de quelle réprobation fut frappée immédiatement cette admirable musique par la plupart des artistes. C'était bizarre, incohérent, diffus, hérissé de modulations dures, d'harmonies sauvages, dépourvu de mélodie, d'une expression outrée, trop bruyant et d'une difficulté horrible. » C'est absolument ce qu'en 1861 on disait de *Tannhœuser*, après en avoir dit autant des œuvres de Berlioz. Habeneck, pour faire passer la symphonie en *ré* majeur, fut obligé d'y faire des coupures et de remplacer le *larghetto* par l'*allegretto* (appelé ordinairement l'*andante*) de la symphonie en *la* majeur. Or,

la symphonie en *ré* est la deuxième, et le *larghetto* se rapproche beaucoup du style de Mozart. « A la première audition des passages marqués au crayon rouge, Kreutzer s'enfuit, et son opinion était celle de la grande majorité des musiciens de Paris ». Cette fois-ci, le public véritable fit comme plus tard aux concerts Pasdeloup ; grâce à la persévérance d'Habeneck et de son orchestre, Beethoven eut gain de cause. Et remarquons-le bien, il ne pouvait exister de préventions personnelles pour ou contre la personne de Beethoven ; qu'est-ce donc quand ces préventions s'en mêlent ? D'une part on accepte un ouvrage médiocre, et on l'applaudit, parce qu'il est signé d'un nom respecté ou aimé ; d'autre part on siffle, ou l'on refuse même d'écouter une œuvre, parce qu'on a une antipathie contre l'auteur et qu'il a été décrié à tort ou à raison. Ce n'est pas la peine d'insister ni de parler encore de Berlioz et de Wagner ; mais n'est-ce pas une chose assez curieuse qu'un musi-

cien d'un genre tout autre ait été traité, injurié, décrié comme ils l'ont été : je veux parler d'Offenbach ? Décidément l'auteur des *Deux Aveugles,* tout comme Berlioz, a bien fait de mourir, ne fût-ce que dans l'intérêt de ses *Contes d'Hoffmann.*

Les préventions pour ou contre un compositeur ont parfois un côté plaisant. Au temps de la rivalité de Gluck et de Piccini, les partisans de l'un des maîtres quittèrent un jour brusquement une salle de concert, croyant qu'on allait chanter un air de l'autre, tandis que l'air était de Jomelli. Berlioz raconte comment il a fait entendre un fragment de son *Enfance du Christ* sous le nom imaginaire d'un ancien compositeur, Pierre Ducré. *L'Irato* de Méhul a d'abord été donné sous un pseudonyme italien ; on raconte même que Méhul a voulu mystifier Napoléon Ier, mais le fait est controuvé. De nos jours, on maltraite souvent tel ou tel compositeur, sous prétexte qu'il est wagné-

rien, quand même c'est la dernière de ses pensées.

Une fois engagé dans cette voie, on trouve beau tout ce qui ressemble à la musique qu'on affectionne, et mauvais tout ce qui n'y ressemble pas. On ne tient compte ni de la différence des temps, ni de la différence des nations. On ne veut pas admettre, par exemple, que les Allemands puissent, sans avoir tort, accepter au théâtre des pièces qui ne sont pas conformes aux habitudes du public et des librettistes français. Les drames lyriques de Wagner ne sont pas seuls dans ce cas. D'ailleurs, il y a des sujets nationaux ou légendaires qui peuvent intéresser telle nation plus que telle autre; on ne s'en persuade pas moins qu'on a seul bon goût et que les autres se trompent.

Plus on met de fanatisme et d'intolérance à faire triompher une opinion, plus on prouve que cette opinion repose sur une impression purement personnelle. On en arrive à vouloir même empêcher les autres

d'écouter une musique qu'on n'aime pas soi-même, oubliant le précepte : « Si vous n'en voulez pas, n'en dégoûtez pas les autres. » Considérée ainsi, la musique est bien le jouet de la mode, des goûts personnels, des impressions purement sensuelles, je pourrais ajouter : et du despotisme le plus sot et le plus ridicule qu'on puisse voir. Pourquoi chacun ne pourrait-il pas suivre son goût en musique, comme par exemple en peinture? On n'est pas plus forcé d'écouter une musique qu'on n'aime pas, que de regarder un tableau. Que chacun prenne son plaisir où il le trouve, à condition qu'il n'empêche pas les autres d'en faire autant.





DEUXIÈME PARTIE



III

LA MUSIQUE IMITATIVE

Jusqu'à présent, je me suis occupé des erreurs provenant de la situation, de l'ignorance, des préjugés, du mauvais goût, de l'égoïsme des auditeurs. Il existe des causes d'illusion d'un effet moins bruyant, moins violent, moins funeste, mais qui peuvent influer sur le caractère et la valeur d'une œuvre, sur la tendance générale de l'art, quoique toutes les aberrations finissent toujours par être jugées et qu'elles n'empêchent

jamais l'art de reprendre sa direction rationnelle et légitime. S'il ne faut pas voir dans la musique un pur instrument de plaisir, il ne faut pas non plus, passez-moi le mot, y chercher midi à quatorze heures, en prétendant lui faire dire plus qu'elle ne peut dire. Je veux parler des aberrations qu'on appelle musique imitative, musique descriptive, couleur locale, musique mystique, etc. Examiner ce que la musique ne peut pas exprimer, sera le meilleur moyen d'arriver à déterminer ce qu'elle signifie en réalité.

Je commencerai par la musique imitative, question discutée souvent, qui semble assez simple, et dont, cependant, on n'a pas encore donné une solution satisfaisante. D'une part, la musique imitative est un genre très inférieur et même peu musical, mais, d'autre part, elle touche à l'expression musicale véritable; aussi, presque tous les compositeurs en ont-ils fait usage plus ou moins. Dans les discussions esthétiques sur ce sujet, on cite ordinairement beaucoup

d'exemples ; on n'en finirait pas si on voulait les citer tous ; seulement, d'après un dicton vulgaire, à force de voir des arbres, on ne voit pas la forêt; on cite des exemples, on discute, et l'on ne conclut pas, ou l'on conclut mal.

La musique imitative n'est pas d'invention moderne. Un des plus anciens ballets sacrés des Grecs représentait le combat d'Apollon contre le serpent Python; le ballet était divisé en cinq actes, dont le premier montrait les préparatifs de la lutte, et le dernier, les réjouissances après la victoire. Des flûtes, des cithares et des trompettes accompagnaient l'action d'une musique appropriée, si bien qu'on cherchait à imiter par la trompette les grincements de dents du monstre blessé. L'imitation ne devait pas être fort exacte, mais on n'est pas plus exigeant aujourd'hui, quoique l'on ait beaucoup perfectionné la musique imitative. On a mis en musique des batailles : Dittersdorf, contemporain de Mozart, a fait douze

symphonies sur les métamorphoses d'Ovide; Buxtehude a écrit des morceaux pour harpsicorde, destinés à peindre les diverses propriétés des sept planètes; le règne animal a été largement mis à contribution; bref, on a voulu imiter tout ce qui peut être vu ou entendu, et même davantage.

Au siècle dernier, l'imitation de la nature était regardée comme le principe fondamental de tous les beaux-arts. On connaît le traité de Batteux sur ce sujet; de telles dissertations n'ont guère d'utilité, d'autant plus que l'on confondait l'imitation avec l'expression. Il suffit de lire les lignes suivantes de J. J. Rousseau : «La musique peint tout, même les objets qui ne sont que visibles, et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique, etc.» Réverony Saint-Cyr a poussé le système à ses dernières limites; il

a soutenu qu'en musique, pour toute image parfaitement rendue, le trait visuel concorde avec le trait du chant, et que la forme de l'objet doit se trouver sur le papier dans la série même des notes, pourvu qu'on l'y cherche avec art. Il a vu ainsi, dans la musique finale d'*Armide* de Lully, le palais de la magicienne qui s'écroule; dans le prélude d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, il a découvert les ondulations des vagues de la mer; ailleurs, la musique, selon lui, dessine les mouvements d'un serpent, le lever du soleil, une âme qui monte au ciel, etc. Réverony Saint-Cyr donne des exemples en notes avec les dessins correspondants. Il lui a fallu, en effet, beaucoup « d'art» et d'imagination [1].

L'imitation est si peu le but suprême des beaux-arts, qu'elle n'est rigoureusement possible que dans des cas très peu nom-

[1] Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes, ou calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique. Paris, 1891; 2 vol. in-8°.

breux. Pour reproduire exactement, par exemple, une figure humaine, il manque à la sculpture deux choses essentielles : le coloris d'abord, l'expression des yeux ensuite. Au musée des antiques du Louvre, il y a un chien en marbre ; on prétend qu'il est si bien imité que les chiens aboient en le voyant. Comme l'entrée du musée leur est interdite, je ne puis garantir le fait ; d'ailleurs, la méprise d'un chien prouverait peu de chose.

Le trompe-l'œil en peinture a un domaine extrêmement restreint, parce que cet art ne peut pas rendre l'éclat de la lumière. Comparez le lever de soleil le mieux peint avec la nature, et vous verrez l'énorme distance qui sépare l'un de l'autre. Mais du moins le trompe-l'œil est possible en peinture ; le *trompe-l'oreille* est-il possible en musique ? J'en doute ; toute imitation, si fidèle qu'elle puisse sembler, reste trop loin du modèle pour qu'on prenne le change. Un coup de grosse caisse peut représenter le son du ca-

non lointain; mais c'est une pure exception, autrement tous les coups de grosse caisse représenteraient des coups de canon. Le son de la grosse caisse et celui du canon, même lointain, diffèrent trop, d'ailleurs, pour que l'on confonde réellement l'un avec l'autre. Beethoven a imité le chant du coucou au moyen de la clarinette; mais la voix de cet oiseau diffère sensiblement du son de la clarinette; et puis le coucou ne fait pas toujours un intervalle de tierce majeure. Quant à la caille, jamais elle ne se reconnaîtrait dans la symphonie pastorale; le hautbois peut, en bien des circonstances, répéter le *ré* aigu sur le petit dessin rythmique employé par Beethoven, sans que personne croie entendre une caille; il en est de même pour la clarinette jouant *ré si* bémol.

Un trille de flûte, accéléré graduellement, est une bien pauvre imitation du chant du rossignol. Les fabricants d'oiseaux mécaniques réussissent beaucoup mieux. Tout l'art de Beethoven ne saurait rivaliser avec

les jolis petits automates qui, à la porte des magasins de joujoux, font la joie et l'amusement des passants. Le loriot ne se fait pas entendre dans l'amusette de la symphonie pastorale ; cependant il n'a pas été oublié par Beethoven ; mais personne ne s'en douterait, si Schindler ne nous avait pas avertis. Prenons donc une flûte pour une flûte et non pas pour un loriot.

Berlioz, dans la scène aux champs de la symphonie fantastique, imite le tonnerre par un roulement de timbale ; il y a la même observation à faire que plus haut sur la grosse caisse. Au quatrième acte de *Rigoletto*, Verdi imite le sifflement du vent par le chœur vocalisant à bouche fermée dans la coulisse. C'est un effet de machinisme plutôt qu'un effet musical, et qui ne peut tromper personne, si tant est qu'on y fasse attention.

L'imitation du galop du cheval par une batterie en triolets, et de l'aboiement du chien par une note précédée d'une appo-

giature, sont des moyens trop enfantins et trop conventionnels. Il y a toujours lieu de répéter la remarque faite sur la grosse caisse. Meyerbeer aussi a imité le galop du cheval au deuxième acte du *Prophète.* Le machiniste ne pouvant faire galoper un cheval dans la coulisse pour annoncer l'arrivée d'Oberthal, le basson remplace économiquement la bête.

Une imitation plus réaliste est celle des coups de canon dans les batailles écrites pour le piano ; on frappe les basses de l'instrument avec le plat des deux mains, ou encore avec tout l'avant-bras gauche.

Si l'on étudie les partitions du siècle dernier, on voit qu'en ce temps on n'était pas difficile sur les moyens d'imitation ; avec une simple gamme, on disait une foule de choses. Mozart aussi se sert de la gamme ascendante dans le duel de *Don Juan ;* la tempête, dans le prélude d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, est assez enfantine, et les gammes n'y manquent pas. Dans le *Pos-*

tillon de Longjumeau Biju imite le vol de Zéphyre, le roulement d'un torrent, le chant des bergers charmant les nymphes, les doux accents des habitants de l'Arcadie, en vocalisant toujours une gamme descendante. Le procédé de Biju est celui par lequel Lully, Rameau et leurs successeurs faisaient de la musique imitative.

Lorsque l'imitation concerne un effet purement visuel, il est évident que l'effet musical auditif y répond encore bien moins que dans l'imitation de bruits ou de sons quelconques. Les gammes représentant les deux adversaires qui se fendent dans le duel de *Don Juan*, peuvent compter comme une imitation d'un effet visuel. Rossini fait exécuter aux violons de l'orchestre une gamme ascendante de près de trois octaves, au moment où Guillaume Tell abat la pomme placée sur la tête de son fils. Rossini a-t-il voulu peindre le mouvement de la flèche? En ce cas l'imitation est fausse, car la flèche

doit suivre une ligne presque horizontale. Ou bien a-t-il voulu rendre le sifflement du projectile? L'imitation est encore fausse, car le sifflement d'une flèche, comme celui d'une balle de fusil, doit baisser d'intonation à mesure que la flèche ralentit son vol, en s'éloignant de son point de départ. Pourquoi Rossini n'a-t-il pas fait siffler aussi la flèche avec laquelle Guillaume tue Gessler? Celle-là assurément devait être décochée avec une vigueur peu commune.

Voici la contre-partie de la gamme de Rossini : Dussek, qui cependant ne manquait pas de talent, a écrit un morceau pour piano intitulé : *Les malheurs de Marie-Antoinette;* à la fin, une glissade parcourant le clavier de haut en bas peint «la chute du couteau de la guillotine ! »

Dans la *Création* d'Haydn, les exemples de musique imitative abondent, comme on sait. Ce n'est pas la peine de parler de l'ouverture, contenant une peinture du chaos; la meilleure représentation du chaos est celle

que font les musiciens d'orchestre, quand ils accordent leurs instruments et que chacun prélude de son côté. Il y a ensuite le mugissement du vent, le vol des légers nuages, la foudre, l'éclair, la neige, la grêle, la rosée, un torrent, un ruisseau paisible, un lion qui rugit, un tigre qui bondit, un cerf léger, un cheval qui s'élance, un serpent qui rampe, etc. Dans l'ouverture des *Saisons*, Haydn a peint le passage de l'hiver au printemps. Mendelssohn a pris la même peinture pour sujet de l'ouverture de sa cantate : *La première nuit de Walpurgis*. Les *Saisons* sont naturellement écrites dans le même système que la *Création*.

Prenez n'importe quel passage imitatif d'Haydn et considérez-le, en faisant abstraction du texte ; vous conviendrez que personne n'y verrait une intention imitative, s'il n'y était engagé par le titre ou les paroles chantées.

Vous direz encore que le même passage ou un passage analogue se trouve ailleurs

dans les œuvres d'Haydn ou dans celles d'autres compositeurs, sans aucun effet imitatif. C'est encore et toujours le coup de grosse caisse qui représente, une fois par exception, un coup de canon. La musique de ce genre ressemble à ces vieilles peintures où les personnages par eux-mêmes n'ont pas d'expression ou bien en ont une quelconque; sur une bande qui sort de leur bouche sont écrites les paroles qu'ils sont censés dire, sans paraître en avoir l'air aucunement.

Avant d'aller plus loin, cherchons une règle pour apprécier en quelle manière l'imitation est praticable en musique. A cet effet, prenons des exemples de musique pittoresque, mais où il n'y a point de musique imitative; j'en emprunte deux à la partition écrite par Mendelssohn pour le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, et que tout le monde connaît. Dans l'intervalle entre le deuxième acte et le troisième, Her-

mia cherche Lysandre et s'égare dans la forêt. La musique rend d'une façon claire et caractéristique l'inquiétude et l'agitation d'une personne cherchant en vain; sa course haletante et vagabonde semble même rendue par le rythme et par l'expression de la mélodie, augmentée d'une heureuse orchestration. Le *scherzo* qui sert d'intermède entre le premier acte et le second n'a pas de titre; néanmoins on n'a pas besoin de consulter le mélodrame qui suit, pour savoir que ce *scherzo* représente une danse de lutins; c'est, aussi bien que l'autre intermède, dont je viens de parler, un chef-d'œuvre et un modèle de musique pittoresque. Je pourrais citer encore le menuet des follets dans la *Damnation de Faust* de Berlioz; seulement, rien dans la musique n'indique que c'est une danse de follets; tout au plus pourrait-on voir une trace de leurs mouvements capricieux et précipités dans le *presto* à deux temps; le reste est une danse d'une allure modérée, d'un caractère si bien mar-

qué qu'on pourrait deviner quels mouvements des danseurs doivent y répondre. C'est qu'indépendamment de l'expression mélodique il existe un rapport direct entre le rythme et, jusqu'à un certain point, le dessin mélodique d'une part et la danse et la pantomime d'autre part. C'est sur ce rapport qu'est basé l'accompagnement musical de la danse et du jeu mimique, qu'il s'agisse d'une simple danse rustique ou d'un grand ballet de théâtre, ou même d'un opéra. « La musique, dit Noverre, est à la danse ce que les paroles sont à la musique ; ce parallèle ne signifie autre chose, si ce n'est que la musique dansante est ou devrait être le poème écrit qui fixe et détermine les mouvements et l'action du danseur... C'est à la composition variée et harmonieuse de Rameau, c'est aux traits et aux conversations spirituelles qui règnent dans ses airs que la danse doit tous ses progrès[1]. Elle a été

[1] Les lettres de Noverre sur la danse ont été publiées en 1760.

réveillée, elle est sortie de la léthargie où elle était plongée, dès l'instant que ce créateur d'une musique savante, mais toujours agréable et voluptueuse, a paru sur la scène. Que n'eût-il pas fait, si l'usage de se consulter mutuellement eût régné à l'Opéra, si le poète et le maître de ballets lui avaient communiqué leurs idées, si on avait eu le soin de lui esquisser l'action de la danse, les passions qu'elle doit peindre successivement dans un sujet raisonné et les tableaux qu'elle doit rendre dans telle ou telle situation ! C'est pour lors que la musique aurait porté le caractère du poème, qu'elle aurait tracé les idées du poète, qu'elle aurait été parlante et expressive, et que le danseur aurait été forcé d'en saisir les traits, de se varier et de peindre à son tour. » Une des considérations d'après lesquelles R. Wagner, dans *Opéra et Drame*, détermine le rôle que doit jouer l'orchestre dans le drame musical, c'est la connexité entre l'expression instrumentale et l'expression mimique.

Je reviens à la musique imitative. Partout où le rapport entre la musique et la mimique est observé, la musique est plutôt expressive qu'imitative; mais il faut essentiellement que l'expression mélodique elle-même réponde à la scène à laquelle la musique se rapporte, autrement nous en reviendrions à peindre un mouvement ascendant par un trait ascendant, une grande profondeur par un grand intervalle musical descendant, bref à tous les enfantillages, à toutes les inepties de la musique imitative proprement dite. Il peut arriver au théâtre que l'orchestre réponde de son mieux à ce qui se passe sur la scène, sans vouloir pour cela en donner une peinture ou une imitation. Pour nous éclairer complètement, nous allons passer en revue un nombre choisi et suffisant d'exemples.

Je prends d'abord le *Freischütz*, et je m'arrête à la scène de la fonte des balles. A l'apparition des fantômes de la mère et

de la fiancée de Max, la musique se conforme au caractère de l'action. La fonte de chaque balle est suivie d'apparitions qui deviennent de plus en plus effrayantes[1]. Je ne sais trop si l'on peut voir dans la musique les oiseaux sauvages qui viennent sautiller et voltiger autour du feu pendant la fonte de la seconde balle; la figure menaçante de la basse n'indique pas nécessairement, non plus, la course d'un sanglier. L'orage est rendu d'une façon plus explicite; mais la même musique pourrait mieux encore exprimer simplement une grande agitation. Il y a des triolets à l'approche de la chasse fantastique; pour rendre cette chasse elle-même, Weber s'est servi principalement d'un effet harmonique peu usité et qui, par sa persistance, prend un caractère de dureté et de sauvagerie. Dans la conclusion très mouvementée, après la fonte de la sixième

[1] Il s'agit, bien entendu, de la pièce telle qu'elle doit être jouée et non pas de la manière dont on l'a toujours dénaturée à Paris.

balle, c'est le caractère général de la scène qui est rendu, sans aucune trace de musique imitative.

Dans la scène de jeu de *Robert le Diable*, Meyerbeer accompagne le roulement des dés d'une phrase instrumentale dans laquelle on peut voir une imitation de ce roulement; mais on peut mieux encore y trouver une traduction musicale de la mimique des joueurs; tel devait être aussi le véritable but de l'auteur; à mesure que le jeu devient plus passionné et que Robert perd davantage, la phrase instrumentale devient plus sombre, plus sinistre, ce qui serait un tort si elle n'exprimait que le roulement des dés. La musique de Meyerbeer est donc de la bonne musique scénique. Au contraire, quand au troisième acte du *Pardon de Ploërmel*, Meyerbeer rend, d'une façon agaçante pour l'oreille, le bruit de la faux aiguisée par le faucheur, il commet une absurdité. Puisque le faucheur aiguise sa faux sur la scène, il peut faire entendre au naturel le

cri aigu et perçant de son outil. C'est absolument comme si, chaque fois qu'un acteur marche sur la scène, l'orchestre voulait imiter le bruit de ses pas. Où en viendrions-nous?

Schubert, dans sa mélodie : *Marguerite*, a-t-il voulu imiter le bruit du rouet? Je ne peux m'empêcher de le penser. Dans la *Cloche des Agonisants*, il a imité la cloche d'une façon persistante et puérile. Il s'est bien gardé, dans le *Roi des Aulnes*, d'imiter le galop du cheval; la partie de piano comprend une sorte de tremolo avec une phrase menaçante qui revient dans la basse.

Dans la *Damnation de Faust* de Berlioz, quand Faust est d'accord avec le diable, tous les deux partent sur un dessin de violon qui peut aussi bien peindre le vol qu'il peut peindre tout autre chose ou ne rien peindre du tout. Réverony Saint-Cyr n'aurait pas manqué d'y ajouter une représentation figurée où l'on aurait vu voltiger Méphistophélès emportant Faust. La course à l'abîme

vaut mieux; si elle ne contenait que le galop des chevaux et quelques autres effets imitatifs, ce serait un enfantillage de plus; mais le dessin obstiné qui doit rendre le galop a une expression d'agitation et d'angoisse croissante; les sons plaintifs du hautbois et d'autres effets expressifs, d'autant plus remarquables qu'ils sont obtenus par des moyens très simples, donnent à ce morceau une puissante originalité et amènent admirablement bien l'explosion du *pandæmonium,* où les forces de l'orchestre et du chœur semblent doublées et triplées.

Il me reste à dire quelques mots des orages en musique. Tout le monde en a fait, tout le monde peut en faire, et rien n'est plus facile; il y a pour cela des moyens bien connus de tous les gens du métier et dont l'emploi ne demande que du métier. Un seul orage en musique est hors de pair, parce que seul, il contient beaucoup plus que du métier; est-il besoin de le nommer? C'est

l'orage de la symphonie pastorale de Beethoven. Un roulement de timbales, un tremolo ou un dessin agité des violoncelles et des contre-basses peut passer pour une imitation du tonnerre; mais il en est encore comme d'un coup de grosse caisse qui ne représente que par exception un coup de canon. Un petit dessin des violons, soutenu par un accord donné fort et sec par les instruments à vent, peut figurer l'éclair, quoiqu'il faille y mettre beaucoup de bonne volonté; des gammes chromatiques peuvent rendre le sifflement du vent; on leur fait dire tout ce qu'on veut. Faut-il déterminer aussi le moment où la foudre tombe avec fracas? Quant aux passages où l'on croit entendre des cris de détresse, ou voir les hommes courir pleins d'agitation et de terreur, ils rentrent dans la musique expressive comme les deux entr'actes de Mendelssohn.

Ce qui impressionne l'auditeur beaucoup plus que tous les effets plus ou moins imi-

tatifs, c'est le caractère grandiose et imposant de l'œuvre. Si Beethoven avait voulu peindre quelque immense catastrophe qui remplit les hommes de terreur, d'épouvante, de consternation, il n'aurait pas employé d'autres moyens que ceux par lesquels il a représenté un phénomène de météorologie. Sa musique est admirable, non pas parce qu'elle peint un orage, mais quoiqu'elle soit destinée à en peindre un. Je ne sais si, au commencement de la seconde partie de la symphonie pastorale, Beethoven a songé au balancement et au murmure des eaux d'une rivière; peu nous importe, l'essentiel est que l'accompagnement convient parfaitement à la mélodie et à l'expression calme, suave et ravissante du morceau.

Ce que j'ai dit de l'orage de Beethoven me dispense de parler d'autres orages en musique qui, à peu de chose près, se valent tous. Il y en a non seulement deux dans *Guillaume Tell*, mais il y en a un aussi dans

le *Barbier* de Rossini et un autre dans la *Cenerentola* du même maître ; ce sont de purs intermèdes, pour laisser reposer les chanteurs. Mendelssohn, qui avait un trop grand penchant pour la musique imitative ou descriptive, a placé un ouragan dans le premier morceau de la symphonie écossaise (en *la* mineur). On a même écrit bon nombre d'orages pour le piano. Tout le monde connaît celui de Steibelt; Hummel en a inséré un dans une fantaisie intitulée : *le Cor enchanté d'Obéron*, pour piano, avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor; l'auteur imite de son mieux sur le piano l'effet matériel d'un orage; seulement, je le répète, tout le monde peut en faire autant, et dans la vérité, cela ne rend pas plus exactement un orage qu'une flûte petite ou grande ne peut peindre un éclair.

Si l'on veut une règle générale, elle ressort d'effet même. J'ai dit que la musique imitative est plus intelligible quand elle accompagne une action scénique. En ce cas,

elle vient au secours du machiniste, ou le remplace. Mais pour avoir sa valeur vraie, il faut la juger, abstraction faite de l'intention imitative. Un exemple pour éclaircir la question.

Dans l'accompagnement du second morceau de la Symphonie pastorale de Beethoven on peut, si l'on veut, voir une imitation du balancement des flots, mais cet accompagnement contribue si admirablement au caractère de la mélodie qu'on ne songe pas à y voir autre chose; la petite imitation du chant d'oiseau est courte, est faite doucement; on a remarqué l'effet délicieux produit par la rentrée de la phrase des violons, et tout le morceau a une suavité, une fraîcheur remarquables qui en font une des plus belles productions de l'auteur.

L'ouverture de *Guillaume Tell* est formée de quatre morceaux, dont le premier et le troisième sont les plus beaux; le moins important est le deuxième, qui représente un orage, on ne sait pas pourquoi.

Dans la *Création* d'Haydn, toutes les imitations, non plus que la représentation du chaos, ne valent le final de la première partie, superbe de simplicité et de grandeur. De telles beautés font vivre le nom de l'auteur, qui serait oublié depuis longtemps s'il n'avait fait que des effets imitatifs.





IV

LA MUSIQUE DESCRIPTIVE

La musique descriptive est destinée soit à peindre une scène quelconque, soit à raconter de son mieux les péripéties d'une action dramatique. Les moyens qu'elle emploie sont empruntés, tantôt à la musique imitative et tantôt à la musique expressive; quand celles-ci ne lui en fournissent pas suffisamment, elle ne craint pas de devenir bizarre ou grotesque; il faut qu'elle fasse de la peinture sonore, coûte que coûte.

On ne classe dans la musique descriptive que les œuvres où l'intention du compositeur est visible; non pas celles où il se maintient dans les limites de la musique expressive et dans les formes régulières de la construction d'un morceau. Quelques exemples vont éclaircir immédiatement ce que cette définition peut avoir d'obscur. Dans l'ouverture de *Coriolan* de Beethoven, la lutte entre la mère et le fils est rendue par le caractère des motifs; la musique reste expressive, la forme du morceau n'a rien d'exceptionnel; l'œuvre serait parfaitement intelligible sans le titre, et l'on ne peut la ranger dans la musique descriptive proprement dite. Il en est de même de l'ouverture de *Léonore* (ouverture de *Fidelio* n° 3), qui représente à elle seule un petit drame. A part les effets imitatifs que j'ai signalés dans la symphonie pastorale, la musique y reste purement expressive et répond, par son caractère général, aux titres des différents morceaux. Au contraire, dans la *sym-*

phonie écossaise de Mendelssohn, le premier allegro appartient évidemment au genre descriptif; l'ouragan qui éclate vers la fin n'aurait aucune raison d'être, si le compositeur n'avait pas cherché à rendre autant que possible le caractère d'un paysage montagneux dans une contrée froide et venteuse. Dans la musique purement symphonique, cet ouragan aurait été absolument déplacé, et l'auteur n'aurait même pas songé à en faire un.

On peut trouver dans les opéras de Mozart quelques exemples de musique imitative, mais, pour le reste, il n'y pas de musique descriptive. L'ouverture du *Freischütz* n'a pas besoin d'explication; les divers motifs ont un caractère bien marqué; d'ailleurs, à l'exception du solo de cors du commencement, ils reviennent tous dans la suite. On y voit les péripéties d'une lutte, terminée par le triomphe du bon principe, ou si l'on aime mieux, de l'amour. Il y a moins encore de velléités descriptives dans

les autres ouvertures de Weber. Celle du *Freischütz* a servi de modèle à beaucoup d'autres, quoique Weber, pour l'essentiel, ait eu pour modèle Beethoven. Dans l'*allegro* de l'ouverture de *Don Juan*, déjà on peut voir une opposition entre deux motifs de caractère différent, l'un léger et folâtre, l'autre sévère et presque menaçant. Ce qui appartient à Weber, c'est d'avoir construit toute l'ouverture du *Freischütz* avec des fragments empruntés à l'opéra même, à l'exception de la mélodie de cor; mais cette ouverture garde une unité irréprochable et ne saurait être assimilée aux ouvertures en pot-pourri à la façon d'Auber, par exemple. Aussi, ce qu'on a de mieux à faire aujourd'hui dans les opéras, c'est de ne leur donner qu'un prélude peu développé, au lieu d'une ouverture que le public n'écoute guère, et qui vaut rarement la peine d'être écoutée.

Parmi les ouvertures auxquelles celle du *Freischütz* a servi de type, se trouvent les premières ouvertures de R. Wagner : celles

de *Rienzi*, du *Vaisseau-Fantôme* et de *Tannhäuser*; seulement, dans l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, la musique descriptive a un rôle important par la tempête et les luttes du vaisseau maudit. Pour le reste, il est aisé de se rendre compte des intentions du compositeur par les motifs qu'il a empruntés à son opéra pour en écrire la préface.

L'ouverture de la *Grotte de Fingal* de Mendelssohn appartient au genre descriptif; mais, par la faute du sujet, on ne saurait dire exactement ce que l'auteur a voulu peindre; l'œuvre étant d'ailleurs attrayante et bien faite, les intentions descriptives sont indifférentes aux auditeurs. Elles sont bien claires dans les ouvertures de la *Belle Mélusine* et du *Calme de la mer*; cependant Mendelssohn ne s'éloigne guère de la construction régulière d'une œuvre musicale, et l'on ne peut dire que dans ces ouvertures il y ait un grand abus du genre descriptif. D'ailleurs, on ne saurait tracer une limite

rigoureuse entre la musique purement expressive et la musique expressive et descriptive à la fois. Les ouvertures de *Ruy-Blas* et d'*Athalie* rentrent, à certains égards, dans le domaine de la musique descriptive; mais elles ont une trop grande valeur musicale pour que ce léger défaut leur porte préjudice.

L'ouverture de *Struensée* de Meyerbeer est de celles dont Weber a fourni le type, mais l'ouverture du *Pardon de Ploërmel* est une pure aberration descriptive, où l'auteur a voulu raconter ce qui s'est passé un an avant l'action de la pièce. Encore ce récit n'occupe-t-il que la seconde partie du morceau, qu'on pourrait appeler une ouverture à *tiroirs*. Si l'auditeur ne sait pas d'avance de quoi il s'agit, il trouvera nécessairement énigmatique l'amalgame formé d'une prière à la madone, d'une marche religieuse et d'un banal fracas d'orage.

J'ai gardé pour la fin le grand maître de la musique descriptive, celui qui s'est pour

ainsi dire incarné en elle, qui l'a portée le plus haut, celui que d'autres, y compris Liszt, n'ont pu qu'imiter, sans le dépasser, à moins de tomber dans la caricature, ce qui, à la vérité, n'est pas rare. Quand on connaît la nature nerveuse, mobile et irritable à l'excès, de Berlioz, on ne peut s'étonner que la musique soit devenue entre ses mains l'organe de l'exagération de ses sensations et de ses sentiments. La symphonie fantastique est un des monuments de ce genre; elle fut exécutée pour la première fois en 1830. Le sujet est connu; quoi qu'en ait pu croire Berlioz, le programme est indispensable pour que l'œuvre ne soit pas une énigme. Les intentions descriptives y sont trop évidentes pour qu'on puisse y voir un ouvrage purement symphonique, sans demander : Symphonie, que me veux-tu? Ces intentions se font jour dès le premier morceau, surtout dans la seconde partie, car le morceau est divisé en deux compartiments, comme l'ouverture du *Pardon de Ploërmel*.

Les trois morceaux suivants sont moins descriptifs; mais le final est un comble qui a servi et sert encore de modèle à bien des élucubrations grotesques. La plupart de mes lecteurs en connaissent sans doute le programme; je vais le remettre sous leurs yeux comme un exemple d'extravagances descriptives :

Songe d'une nuit de Sabbat.

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorcières, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rires, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore; mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque ; c'est Elle qui vient au Sabbat... Rugissements de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies iræ.*

Ronde du Sabbat. La ronde du sabbat et le *Dies iræ* ensemble.

Tout cela peut être terrifiant pour le pauvre halluciné; encore n'existait-il que dans l'imagination maladive de Berlioz. Le profane, je veux dire l'auditeur, n'y voit

qu'une musique à effets curieux, bizarres et amusants par leur bizarrerie même. Mettez donc toute votre peine et votre talent à peindre un sombre et imposant tableau du jugement dernier, pour que les spectateurs ne voient dans les attitudes et les physionomies des personnages que d'amusantes grimaces de polichinelles! C'est à peu près l'effet que produit le sabbat de Berlioz; heureusement, dans les autres morceaux, la musique purement expressive a gardé un empire sinon exclusif, du moins prédominant.

Peu d'œuvres de musique instrumentale de Berlioz sont exemptes de musique descriptive, surtout quand elles ont de grandes proportions; on en trouve non seulement dans la symphonie d'*Harold*, dans la *Damnation de Faust*, mais aussi dans les ouvertures, même dans la meilleure, celle du *Carnaval romain*; ces ouvertures restent cependant bien loin du *Songe d'une nuit de sabbat*. L'œuvre la plus intéressante et la plus instructive pour la musique expressive

en même temps que descriptive, c'est la symphonie: *Roméo et Juliette.*

Berlioz a mis en tête de la partition une préface dont quelques lignes nous intéressent spécialement. La raison qu'il donne de ce qu'il a employé les parties vocales dès le début, c'est, dit-il, «afin de préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques dont les sentiments et les passions doivent être exprimés par l'orchestre». Plus loin, il explique pourquoi, dans les scènes du jardin et du cimetière, le dialogue des deux amants, les *a parte* de Juliette et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés; pourquoi, enfin, les duos d'amour et de désespoir sont confiés à l'orchestre; «les raisons, dit-il, en sont nombreuses et faciles à saisir». Il en donne trois; la première, c'est qu'il a écrit une symphonie et non pas un opéra; la seconde, c'est que les scènes d'amour ayant été traitées mille fois par les grands maîtres de la musique vocale, il

était prudent, autant que curieux, de tenter un autre mode d'expression. Enfin, troisième et principale raison : « La sublimité de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas. » C'est dire clairement que l'orchestre peut rendre, beaucoup mieux que la musique vocale, la sublimité de l'amour de Roméo et de Juliette. Voilà précisément le point litigieux sur lequel Berlioz s'est fait illusion toute sa vie ; R. Wagner est de mon avis, autrement il n'aurait pas mis tous ses efforts à réformer la musique théâtrale et à la porter à sa plus haute et plus noble puissance. On est libre de croire qu'il n'y a pas réussi ; ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici. En tout cas, la peinture symphonique de l'amour de

Roméo et de Juliette, si connue qu'elle soit, n'a pas dû gagner à la thèse de Berlioz beaucoup de prosélytes.

J'ajouterai quelques observations sur certaines parties de la symphonie. Dans la première partie, le tumulte et le combat des deux groupes ennemis sont rendus par un motif agité qui est développé dans un travail fugué ; le prince calme la dispute par un récitatif de trombones et d'ophicléide. Une représentation mimique serait un commentaire nécessaire à la musique; l'auditeur doit y suppléer par son imagination, ainsi qu'il en est averti par le titre du morceau. La scène de Roméo, seul dans le jardin de Capulet, est expressive pour la plus grande partie, parce que Berlioz avait à traduire des sentiments et non pas à raconter une histoire. Mais quand ensuite la mélodie de Roméo est répétée fortissimo par les trombones, pendant le bal, on n'y doit voir qu'un artifice de contrepoint, et non pas Roméo hurlant à pleine gorge son amour auquel il

avait d'abord donné, pour organe discret, le hautbois.

Le duo d'amour resterait forcément une énigme pour la masse du public, si celui-ci ne se bornait pas au plaisir d'entendre la musique, sans se préoccuper de ce que le compositeur a voulu dire.

En analysant le morceau, on peut y distinguer la peinture du calme de la nuit, l'expression de l'amour de Roméo, les *a parte* timides de Juliette; la traduction de plus en plus passionnée des sentiments des deux amants, l'agitation et l'inquiétude, les regrets de se quitter, les derniers adieux; mais je prétends que tout cela n'existe que pour les musiciens experts, et non pas pour la masse du public; la faute en est au « vague » même de l'expression musicale, comme Berlioz en est convenu dans sa préface. Ce vague existe surtout quand l'art musical veut dépasser ses limites naturelles, comme il le fait dans la musique imitative et descriptive.

Dans la scène des tombeaux, un juge exercé peut distinguer fort bien les diverses phases de l'action, depuis l'arrivée de Roméo jusqu'à la mort des deux amants; mais cette scène aurait absolument besoin d'être accompagnée d'une représentation mimique. Dans un concert elle paraît énigmatique, bizarre, incohérente, précisément parce que l'imagination de la grande majorité des auditeurs ne peut suppléer à l'action théâtrale qui manque, et dont la corrélation avec la musique leur reste une énigme.

On a vu que telle musique descriptive peut devenir admissible, si elle est accompagnée de l'action théâtrale à laquelle elle est censée répondre; mais très souvent cette action est impossible, comme, par exemple, dans le Sabbat de la symphonie fantastique, la légende russe *Sadko* de M. Rimsky-Korsakof et une foule d'autres œuvres. Le compositeur a beau se faire illusion, il se heurte toujours au même écueil : l'incapacité du

public, malgré le programme explicatif, de suppléer à l'action absente. Ce n'est pas le public qui a tort, c'est le compositeur; tant pis pour lui quand, non content d'être énigmatique, il devient grotesque.

Voici, comme curiosité, le programme de *Sadko* :

En pleine mer, un pouvoir magique arrête le navire où se trouve Sadko, riche marchand de Nowgorod et célèbre cithariste. Désigné par le sort comme victime expiatoire, Sadko est précipité par-dessus bord. Aussitôt un courant mystérieux l'entraîne au fond des abîmes et le porte à la cour du génie souverain des eaux, lequel célèbre les noces de sa fille. Sadko reçoit l'ordre de jouer de la goussla (cithare). Aux sons de plus en plus animés de l'instrument, tout s'agite à l'entour de proche en proche, et le navire finit par sombrer dans la danse tumultueuse des flots.

Alors Sadko brise les cordes de la goussla, et l'Océan redevient calme.

A part la danse de plus en plus tumultueuse, la musique a peu de prise sur ce programme; aussi la danse fournit-elle la partie principale du morceau.

Malheureusement, l'auteur s'est dit un beau jour qu'il imitait Berlioz, et il voulut faire

autrement. Il se mit à écrire de la musique à programme, comme *Antar,* où il est impossible de voir un rapport entre le programme et la musique. Il refit, d'après les mêmes idées, *Sadko;* je ne l'ai pas reconnu. En cas pareil, le mieux est ennemi du bien.

Poussée à ses dernières limites, la musique imitative et descriptive non seulement manque son but, mais tombe dans un réalisme grossier, antipathique à l'art véritable.

Ce réalisme peut se présenter encore d'une autre façon. Dans le finale du premier acte de *Don Juan*, Mozart a placé sur le théâtre deux petits orchestres jouant des airs de danse différents de celui que joue l'orchestre dans la salle. L'idée de cette plaisanterie lui a été fournie par la disposition des danseurs aux bals masqués de la Cour, selon les différentes classes de la société. Renchérissant sur Mozart, Meyerbeer, dans le finale du second acte de l'*Étoile du Nord*, a employé quatre orches-

tres et le chœur, à savoir : l'orchestre de la salle; une musique de grenadiers composée de fifres. de petites clarinettes et de tambours, jouant un pas redoublé ; puis, une fanfare de cavalerie composée de trompettes et de cornets à pistons ; enfin une musique d'infanterie exécutant une marche populaire (*Dessauer Marsch*), et le chœur chantant le serment. Le tout est combiné de manière qu'à la fin les quatre orchestres et le chœur se font entendre à la fois. La mélodie populaire sert de motif principal ; les trois autres motifs, exécutés sur la scène, ne peuvent manquer d'être ou fort simples ou quelque peu tourmentés. L'ensemble n'est que bruyant. Meyerbeer a-t-il voulu peindre le tumulte d'un camp ? La marche populaire est assez banale ; on ne comprendrait pas que Meyerbeer eût fait d'un pont-neuf allemand une marche sacrée russe, si l'on ne savait que le finale est emprunté au *Camp de Silésie*, opéra-comique allemand, dont plusieurs morceaux ont été conservés dans

l'*Étoile du Nord.* Il est bien entendu que je ne critique pas l'emploi d'un orchestre sur le théâtre, quand il a une raison sérieuse d'être et ne constitue pas un bizarre tour de force, comme le finale avec quatre orchestres de Meyerbeer, digne pendant de l'ouverture du *Pardon de Ploërmel.*

Presque toujours les compositeurs de musique se font illusion dans les programmes qu'ils se tracent; ils croient sérieusement exprimer plus qu'ils ne peuvent dire. R. Wagner lui-même s'est fait illusion (il en est revenu), quand dans le prélude de *Lohengrin*, dont il nous a conservé le programme, il a voulu peindre la venue des anges, rapportant sur les hauteurs du Montsalvat la coupe du saint Graal, qu'avait touchée le sang du Christ et qui, retirée un jour aux hommes, est rendue à la terre par la miséricorde divine. Wagner aurait ainsi raconté ce qui s'est passé avant le commencement du drame, tout comme a voulu le faire Meyer-

beer dans l'ouverture du *Pardon de Ploërmel.*

Le programme du *Concertstück* de Weber est trop intéressant et trop peu connu pour que je ne le donne pas ici.

C'est en 1821, le matin du jour où devait avoir lieu la première représentation du *Freischütz*, que Weber acheva le *Concertstück*[1]; puis il en apporta les feuillets encore humides à sa femme, près de laquelle se trouvait Benedict, son élève favori. Il se mit gaîment au piano et joua le morceau d'un bout à l'autre, en traçant lui-même le programme, que Benedict nota ensuite de souvenir, mais que Weber ne voulut jamais laisser imprimer en tête de l'œuvre.

Larghetto. — La châtelaine est à son balcon; elle interroge tristement l'horizon; son chevalier est parti depuis bien des années pour la Palestine. Le reverra-t-elle jamais? Des combats sanglants ont eu lieu, et aucun message de lui! En vain elle prie Dieu.

Allegro appassionato. — Soudain, un affreux tableau se présente à son esprit halluciné: il est étendu sur le

[1] Il ressort d'une lettre de Weber que le plan de l'œuvre était déjà tracé dans son esprit en 1815.

champ de bataille, abandonné des siens ; le sang coule à flots de sa blessure. Ah ! que n'est-elle à ses côtés !... pour mourir du moins avec lui !...

Adagio et *tempo di marcia.* — Mais écoutez ! quel bruit se fait entendre au loin ! Des armures brillent au soleil, là-bas, sur la lisière de la forêt ! Les arrivants s'approchent de plus en plus : ce sont des chevaliers et des varlets portant la croix ; on voit flotter les bannières ; on entend les cris du peuple, et là-bas, c'est lui !

Più mosso, presto assai. Elle vole au-devant de son bien-aimé ; il se précipite dans ses bras. Quels élans d'amour ! Quel bonheur indescriptible ! Comme tout frissonne dans les bois et dans les blés, proclamant par mille voix le triomphe de l'amour fidèle !

Évidemment, il ne faut pas prendre ce programme au pied de la lettre, mais le sens général est incontestablement exact.

Le morceau entier pourrait même paraître une pure fantaisie, si la marche n'était pas un indice du contraire. En effet, si Weber n'avait pas suivi un programme, il ne se serait pas contenté de répéter deux fois le charmant motif de marche pour l'abandonner complètement ensuite. Un tel procédé serait inexplicable dans un morceau d'une forme parfaitement régulière.

Il serait facile de tracer le programme de l'*Invitation à la valse*; sans le titre et la reprise d'une partie de l'introduction à la fin du morceau, on ne se douterait certes pas que l'auteur a suivi un programme; l'*allegro* est d'ailleurs d'une forme très régulière. Au fond le titre de l'œuvre n'est pas exact, puisque le mot *invitation* ne s'applique évidemment qu'à l'introduction.

Avec un peu d'imagination on peut toujours et sans peine faire des programmes, soit avant, soit après la composition d'une œuvre. Je ne sais qui a tracé, pour la symphonie en *la* majeur de Beethoven, le programme d'une Noce de Village. M. Pasdeloup, après l'avoir accepté comme authentique, y a renoncé au bout de quelques années.

Voici un fragment d'une analyse de la marche funèbre de la symphonie héroïque; il concerne la seconde partie, en *ut* majeur;

On croit voir le ciel s'ouvrir; écoutez cette mélodie consolante qui alterne du premier hautbois à la pre-

mière flûte! La poitrine se dilate, on respire plus librement, on espère... Cependant les cors, qui tout à l'heure nous versaient le baume des consolations, ont à cette heure changé de rôle ; quelle harmonie déchirante, quelle inquiétude, quelle vague souffrance dans ces notes prolongées! Les premiers et les seconds violons accompagnent en triolets; ils sont encore neutres, mais la basse avec l'alto vient, par une figure en imitation, obscurcir l'éclair de joie par un scepticisme méfiant et ironique; aussi, déjà la somme du doute égale au moins les chances d'espoir!

Après un *forte* de tout l'orchestre, le chant simple vient aux violons; le premier hautbois exécute le même chant, mais figuré; maintenant la douleur est la plus forte ; entendez-vous ces larmes ? Le quatuor et les instruments à vent se répondent par des sanglots ; on a vu luire, par intervalles, un rayon consolateur ; il disparaît pour reparaître encore, mais cette fois, ce n'est plus une erreur : il s'accroît, il s'étend, il domine les larmes; devons-nous passer par de nouvelles émotions ? Devons-nous croire que tout salut n'est pas encore fermé ?

Avec quelle puissance chacun se rattache à cette pensée bienfaisante comme des naufragés aux agrès disjoints de leur navire! Tous les instruments rendent admirablement cette intention par un *fortissimo*... Mais, silence! tout se tait ; non pas tout : le quatuor, qui tenait l'*ut* à l'unisson, le conserve, le prolonge, le jette comme un signal d'alarme... Insensés! Vous pensiez toucher au port ; c'est pour mieux se jouer de vous, c'est pour mieux déchirer votre âme que l'auteur vous fait traverser toutes ces fluctuations de doute et d'espoir! Le quatuor, par une phrase solennelle qui descend comme dans les profondeurs d'un abîme, revient au terrible motif du commencement en *ut* mineur. Quelle

admirable péripétie ! Cette fois tout est fini... Plus rien ; rien que cette voix glaciale qui paraît encore plus aride et cruellement railleuse ; le cœur se serre, les yeux ne pleurent plus ; c'est une douleur sans remède et sans soulagement ; on n'a plus qu'à souffrir intérieurement les tortures de l'enfer !

Au fond, ce n'est pas là un programme, mais seulement une analyse dans un style trop imagé et assez usité au temps où elle fut écrite. Voici maintenant une analyse-programme de la *Dernière Pensée* de Weber, programme d'autant plus divertissant que la *Dernière Pensée*, comme on sait, est simplement extraite d'un cahier de six valses de Reissiger, grâce à une supercherie d'éditeur, tout comme le *Désir* de Beethoven doit être restitué à Schubert, et l'*Adieu* de Schubert à Weyrauch.

Weber a écrit sa *Dernière Pensée* quelques instants avant sa mort. Il veut rendre dans ce morceau la douleur profonde que tout homme éprouve au moment du trépas, quelles que soient d'ailleurs les causes qui l'occasionnent. D'abord, les accords liés à une seule note et qui se répètent dans la première reprise, peignent l'âme du mourant, ses sanglots, ses plaintes ; quelques-uns vont même en *crescendo* pour faire voir un surcroît de douleur. En entendant jouer cette pre-

mière reprise, on voit aisément la douleur profonde, mais on ne peut reconnaître celle d'un mourant. Remarquons l'ingénieux moyen que Weber emploie pour faire voir cela. Dans sa seconde reprise, la scène est déchirante ; des notes basses font entendre au loin le son funèbre de la cloche des morts ; les inflexions de sons, les dissonances sont mises en jeu pour faire ressortir la confusion, l'épouvante qui règne autour de lui. La troisième reprise change de ton ; la mélodie est suave, elle est faite pour montrer les voix célestes qui appellent ce grand homme dans les cieux, pour lui donner la palme de la gloire et de l'immortalité.

Voici enfin le programme de la *Marche funèbre d'une marionnette*; M. Gounod avait écrit ce morceau d'abord pour le piano, puis il l'a arrangé pour orchestre et intercalé dans le ballet de *Jeanne d'Arc*, drame de M. Jules Barbier. Il est inutile de dire que M. Gounod n'a aucune part dans le programme postiche.

Un long gémissement poussé par les violons et un coup de tamtam annoncent le trépas de l'infortunée marionnette. La clarinette, la voix pleine de larmes, raconte aux bassons désespérés les malheurs qui ont conduit au tombeau ce petit être si dur et si fragile. Les violons, qui les entendent, s'attendrissent, pleurent, et le cortège éploré s'achemine vers le funèbre convoi. Un triangle malencontreux, voyant quelques marionnettes suivre le convoi d'un pas quelque peu délibéré,

s'avise de leur parler d'un ton aigre; aussitôt, voilà les sœurs de la morte qui tressaillent et se trémoussent de la manière la plus irrévérencieuse, au point que Polichinelle, le grand moraliste, arrive près de ces petites personnes sans cervelle, et, après avoir esquissé deux ou trois grands écarts, de sa voix la plus nasillarde, il leur crie: *Vergogna, vergogna!* Aussitôt, la décence reparaît, et la clarinette, qui avait mis une sourdine à ses gémissements, recommence à pleurer l'oraison funèbre; violons, violoncelles, bassons, etc., l'écoutent et joignent leurs regrets aux siens, puis ils s'éloignent. Murmures confus.

Quand je vous disais qu'il suffit d'avoir un peu d'imagination!





V

LA COULEUR LOCALE

On appelle couleur locale la propriété attribuée à la musique de se conformer au temps et au pays auxquels se rapporte le sujet d'une œuvre vocale ou instrumentale. On croit même, parfois, montrer une grande sagacité en disant qu'il y a de la couleur locale ou qu'il n'y en a pas dans tel ou tel ouvrage. Fétis (*Biographie universelle des musiciens*) en a découvert dans *Linda di Chamounix* de Donizetti. Certes, ce compositeur écrivait toujours sa musique de la



même façon, sans se préoccuper du temps et du lieu où se passait l'action ; il lui était fort indifférent que Linda fût Savoyarde et Lucie Ecossaise.

Si donc, il avait fait de la couleur locale, il serait dans le cas du Bourgeois gentilhomme ; mais il n'en a pas fait. Lesueur, un des fondateurs du Conservatoire de musique de Paris, s'était persuadé qu'il avait retrouvé la musique des anciens Grecs et des Hébreux ; la partition de son opéra biblique : la *Mort d'Adam*, est remplie d'annotations sur ce sujet ; lui seul pouvait se faire illusion ; il annonçait même la publication d'une dissertation sur la musique antique, dissertation qui n'a pas paru, sans qu'il y ait lieu de nous en affliger.

A propos de la marche religieuse du premier acte d'*Alceste* de Gluck, Berlioz dit : « Ici Gluck a fait de la couleur locale, s'il en fût jamais ; c'est la Grèce antique qu'il nous révèle dans toute sa majestueuse et belle simplicité. Écoutez ce morceau instrumental

sur lequel entre le cortège; entendez cette mélodie douce, voilée, calme, résignée, cette pure harmonie, ce rythme à peine sensible des basses dont les mouvements ondulés se dérobent sous l'orchestre, comme les pieds des prêtresses sous leurs blanches tuniques; prêtez l'oreille à la voix insolite de ces flûtes dans le grave, à ces enlacements des deux parties de violon dialoguant le chant, et dites s'il y a en musique quelque chose de plus beau, dans le sens antique du mot, que cette marche religieuse. L'instrumentation en est simple, mais exquise; il n'y a que les instruments à cordes et deux instruments à vent. Et là, comme en maint autre passage de ses œuvres, se décèle l'instinct de l'auteur : il a trouvé précisément les timbres qu'il fallait. Mettez deux hautbois à la place des flûtes, et vous gâterez tout.» Sans doute; mais on peut faire la même observation partout. A y regarder de près, Berlioz n'a pas vu de couleur locale proprement dite dans la marche d'*Alceste*. Il n'aurait

certes pas soutenu qu'on voit par la musique que l'action se passe dans l'antiquité et chez les Grecs.

Il y a vu seulement un caractère ou une expression convenant à l'action scénique; encore peut-on dire que la marche a une expression charmante de calme et de douceur pastorale, sans indiquer aucunement qu'elle accompagne une entrée de prêtres et de prêtresses. Dans le fait, Berlioz n'était pas grand partisan de la couleur locale. J'ai dit quel est son rôle dans la musique descriptive; je lui dois, comme simple justice, de citer le passage suivant de son étude sur *Alceste* : « L'expression musicale reproduira bien la joie, la douleur, la gravité, l'enjouement; elle établira une différence saillante entre la joie d'un peuple pasteur et celle d'une nation guerrière, entre la douleur d'une reine et le chagrin d'une simple villageoise, entre une méditation sérieuse et calme et les ardentes rêveries qui précèdent l'éclat des passions. Empruntant ensuite aux

différents peuples le style musical qui leur est propre, il est bien évident qu'elle pourra faire distinguer la sérénade d'un brigand des Abruzzes de celle d'un chasseur tyrolien ou écossais, la marche nocturne de pèlerins aux habitudes mystiques de celle d'une troupe de marchands de bœufs revenant de la foire; elle pourra mettre l'extrême brutalité, la trivialité, le grotesque en opposition avec la pureté angélique, la noblesse et la candeur. Mais si elle veut sortir de ce cercle immense, la musique devra, de toute nécessité, avoir recours à la parole chantée, récitée ou lue, pour combler les lacunes que ses moyens d'expression laissent dans une œuvre qui s'adresse en même temps à l'esprit et à l'imagination [1]. »

Dans tout ce passage, la couleur locale n'apparaît que par les emprunts faits au « style musical propre aux différents peuples »; c'est en effet le seul moyen spécieux

[1] *A travers chants*, page 151.

par lequel on a pu prétendre faire de la couleur locale; nous allons voir ce qu'il vaut.

La différence entre une marche nocturne de pèlerins « aux habitudes mystiques » et celle de marchands de bœufs revenant de la foire ne constitue pas de la couleur locale; elle résulte simplement de la différence de caractère et de sentiments entre les deux espèces de personnages; mais la musique n'indique pas que les premiers sont des pèlerins et que les seconds sont des marchands de bœufs ou d'autres bêtes domestiques. Quant aux habitudes mystiques des pèlerins, elles ne peuvent pas davantage être rendues; je défie qui que ce soit d'en trouver une trace dans la marche d'*Harold en Italie*; car c'est à cette symphonie que songeait Berlioz, comme il y songeait aussi en disant qu'en empruntant aux différents peuples le style musical qui leur est propre, on peut faire distinguer la sérénade d'un brigand des Abruzzes de celle d'un

chasseur tyrolien ou écossais. La sérénade d'*Harold* n'est pas celle d'un brigand, mais simplement d'un montagnard; et quand même ce serait celle d'un brigand, je ne vois pas trop comment Berlioz aurait marqué la différence. Le proverbe dit qu'on ne prend pas les mouches avec du vinaigre, et un brigand donnant une sérénade à sa maîtresse ne doit pas plus y mettre du vinaigre que n'en mettrait le premier paysan venu.

Voyons maintenant comment s'y est pris Berlioz pour marquer que son montagnard est Italien. Dans la ritournelle il a imité la musique des *pifferari*; c'est tout, car dans la mélodie qui vient ensuite, rien n'indique qu'elle est autre chose qu'une simple mélodie de Berlioz; tout au plus peut-on y trouver un certain caractère pastoral. Il serait plus difficile d'indiquer que le donneur de sérénade est Écossais; pour en faire un Tyrolien, on n'aurait qu'une seule ressource: ce serait de lui faire chanter une mélodie du genre répandu surtout dans le Tyrol et

la Styrie, quoiqu'on le rencontre aussi ailleurs, et dont le nom formé par onomatopée est : *Iodler*. Toute personne, d'ailleurs, ayant les deux registres de voix de poitrine et de fausset peut aisément arriver à *iodlen* aussi bien qu'un Tyrolien.

En suivant toujours le même système, on caractérisera un Espagnol ou une Espagnole (la musique ne distingue pas les sexes) par une jota, un boléro ou une cachucha ; pour un Allemand, c'est plus difficile, car tout le monde fait aujourd'hui des valses ; il faudrait quelque chanson populaire bien tudesque ; si elle était un peu banale, cela n'en vaudrait que mieux. On ne peut pas non plus caractériser un habitant de la Bohême par une polka ; une *czardas* peut servir de signalement à un Hongrois, à condition que l'on sache que c'est une danse hongroise.

Il en est des polonaises comme des valses et des polkas ; même observation pour les mazurkas et les redowas ; en devenant cosmopolites, elles ont perdu leur caractère

national. Et comment donnera-t-on le signalement musical d'un Français? Apparemment par un air de galop ou de quadrille, bien sautillant surtout et spirituel si c'est possible; le sautillement est indispensable pour marquer la légèreté attribuée au caractère français.

Pour faire de la musique orientale, on imite des rythmes et des formes mélodiques usités chez les Arabes; mais il faut savoir qu'ils sont orientaux : ces moyens sont d'ailleurs extrêmement restreints, et au fond, ne constituent même pas une marque distinctive.

Ce n'est pas tout. Lorsqu'il ne s'agit pas d'un seul morceau, mais d'un grand ouvrage, d'un opéra par exemple, comment indiquera-t-on en musique que l'action se passe dans l'antiquité, au moyen âge ou sous Napoléon Ier; que les personnages sont français, allemands, italiens ou chinois? On ne peut pas toujours faire des airs de quadrille, des boléros, des tarentelles, des tyro-

liennes, etc. On ne peut pas non plus aller loin avec la gamme chinoise de cinq notes, sans demi-ton; quand même elle appartiendrait exclusivement aux habitants du Céleste-Empire, elle ne caractériserait pas plus un bourgeois ou un mandarin de Pékin que ne le fait la forme de son nez. Quand l'action se passe en Italie, entre des Italiens, faut-il faire de la musique italienne? A cet effet, les *pifferari* et les chansons populaires seront très insuffisants; faut-il imiter Cimarosa, Rossini, Donizetti ou Verdi? Lors même qu'on le ferait, on ne produirait pas toujours de la musique italienne, car on peut aisément rencontrer chez ces compositeurs des motifs de valse ou de quadrille. C'est bien pis quand une action théâtrale passe d'un pays à un autre, et lorsque les personnages n'appartiennent pas tous à une même nation, comme, par exemple, dans l'*Africaine*.

Il est inutile d'insister davantage pour montrer que, logiquement, la recherche de

la prétendue couleur locale ne conduirait qu'à d'absurdes pastiches et à de ridicules mosaïques. Il faut une unité de style, dans une œuvre de musique comme dans une œuvre de peinture. Glisser au milieu d'un ouvrage un motif de chanson populaire est un procédé fort usité, j'en conviens ; mais au point de vue sérieux de l'art, c'est un manque contre l'unité, à moins que le motif ne s'accorde avec le style de l'œuvre entière.

Au temps où tous les moyens semblaient bons pour écraser *Tannhæuser*, on reprochait à R. Wagner d'avoir mis dans un chant de berger une modulation de *sol* majeur en *si* majeur très régulièrement amenée, mais qui, disait-on, n'est jamais venue à l'esprit d'aucun berger. Il n'est pas davantage venu à l'esprit d'un montagnard des Abruzzes de moduler, comme l'a fait Berlioz dans la sérénade dont j'ai parlé.

Pour achever de nous édifier, passons en revue quelques-uns des ouvrages où l'on a

prétendu trouver de la couleur locale : ce sont des opéras, quoique la musique théâtrale soit peut-être la moins apte à en donner. Nous n'en demanderons pas à Mozart, qui ne s'en préoccupait pas plus dans *Don Juan* et la *Flûte enchantée* que dans les *Noces de Figaro* et la *Clémence de Titus*. Ne soyons pas plus exigeants pour Gluck. Weber, dans le *Freischütz*, a imité les mélodies populaires allemandes; mais si les personnages de cet opéra sont allemands (le diable excepté, qui est de toutes les nations), ils ne le sont pas du tout dans *Obéron*. Dans *Préciosa*, Weber a employé des motifs de danse espagnols ; mais il faut savoir qu'ils sont espagnols. Pour le reste, il ne s'est pas préoccupé de couleur locale, non plus que dans *Euryanthe ;* c'est toujours de la musique de Weber, avec le caractère personnel du maître, fort heureusement. L'école de Weber n'a pas plus fait de couleur locale que n'en a fait l'école de Gluck; Marschner, Lindpaintner, R. Wagner ne s'en sont pas

plus souciés que Salieri, Sacchini, Cherubini, Méhul et Spontini. Je pense que Lesueur seul a fait exception. Quant aux auteurs d'opéras-comiques, Duni, Philidor, Grétry, Monsigny, Dalayrac, on ne leur a pas demandé de couleur locale, non plus qu'à Nicolo et à Boïeldieu. Je ne parle pas de l'école moderne d'Auber, d'Adam et d'Hérold; celle-là se moque de la couleur locale, et ce n'est pas son plus grand tort.

On chercherait vainement le mot: couleur locale dans les écrits de Rousseau et de Grétry; en ce temps on se préoccupait de démontrer l'art expressif de la musique, sa faculté de toucher et d'émouvoir les auditeurs. Un écrivain nommé Lefébure a publié, en 1789, un volume intitulé: *Bévues, erreurs et méprises de différents auteurs célèbres en matières musicales*. Il proteste contre les gens qui ne voient dans la musique que le plaisir de l'oreille; il parle même d'un ouvrage où cette erreur s'étale tout au long, mais il ne s'occupe pas plus

de couleur locale qu'on n'y songeait au temps de Lully et de Rameau. Il y a donc lieu de croire que cette ineptie est d'invention moderne. Aussi est-ce dans les œuvres de Rossini et de Meyerbeer surtout qu'on prétend l'avoir trouvée.

Je dois seulement faire une réserve pour Grétry. Grâce à sa fatuité peu déguisée, l'auteur des *Mémoires sur* SA *musique*, comme on les a appelés, a prétendu, sur ses vieux jours, avoir fait de la couleur locale, et même mieux que cela. En parlant de son opéra *Sylvain*, il dit: «Les gens instruits remarquèrent que les chants des deux époux, Sylvain et Hélène, portaient un caractère de tendresse moins passionnée que celle des amants que l'hymen n'a point encore unis. Ces nuances sont délicates; elles existent cependant; c'est surtout dans le duo *Dans le sein d'un père* que j'ai cherché à nuancer le sentiment de l'amour avec, si j'ose le dire, la sainteté du nœud qui unit les époux.»

Après ce raffinement merveilleux, on ne sera pas surpris de voir Grétry raconter ce qui suit: « J'étais à Lyon lorsque je fis la musique de *Guillaume Tell*; je priai le colonel d'un régiment suisse, qui était en garnison dans cette ville, de me faire dîner avec les officiers de son corps. Au dessert, je dis à ces messieurs qu'ayant à mettre en musique le poème de *Guillaume Tell*, leur ancien compatriote, je les priais de chanter les airs de ce temps et les airs des montagnes de la Suisse qui avaient le plus de cacactère; j'en entendis plusieurs, et sans en rien copier, que je sache, ma tête se monta sans doute au ton convenable, car les Suisses et les musiciens en général aiment le ton montagnard qui règne dans cette production musicale. »

Grétry ne paraît pas avoir eu une grande instruction, et les questions d'esthétique étaient peu avancées, quoiqu'on eût beaucoup parlé et écrit à propos de la guerre

des lullistes et des ramistes, des gluckistes et des piccinistes. Grétry avait d'ailleurs sa fatuité, qu'on lui pardonne en faveur de son grand talent. Il était convaincu que personne n'avait réussi comme lui à transformer la déclamation en «mélodie délicieuse». Gluck, pour lui, n'avait fait que de la déclamation; quant à Mozart, il ne le nomme pas une seule fois dans les trois volumes de ses *Mémoires*. Il acceptait avec une naïve confiance tout ce qui flattait son amour-propre.

Il avait cherché pendant cinq heures de la nuit à faire la romance «*une fièvre brûlante*» dans le vieux style. Il était persuadé d'avoir réussi, d'autant plus qu'on le lui assurait; nous y voyons aujourd'hui un morceau heureux, et nous nous demandons ce qui peut le faire paraître vieux. Sont-ce les fautes de prosodie? On en a fait de tout temps. Au XIXe siècle, on en a fait de propos délibéré, et plus que jamais.

Sont-ce les petites syncopes? Ce ne sont pas de vraies syncopes; elles en imitent

l'effet, si l'on admet que dans la mesure à trois temps le dernier temps est un peu moins faible que le deuxième; voyez la sixième mesure et les deux mesures avant la dernière. C'est bien peu; la mélodie n'embrasse que l'intervalle d'une quinte, comme une foule de mélodies populaires. Selon Grétry, l'ouverture indique assez bien que l'action n'est pas moderne; les personnages nobles prennent à leur tour un ton moins suranné, parce que les mœurs des villes n'arrivent que plus tard dans les campagnes. L'air « *O Richard, ô mon roi* » est dans le style moderne, parce qu'il est aisé de croire que le poète Blondel anticipait sur son siècle, par le goût et les connaissances. Aujourd'hui, l'air nous paraît seulement assez terne, parce qu'il est pauvre d'harmonie et tourne toujours sur une même formule de cadence; la romance nous paraît plus neuve que cet air.

C'est une tentative d'autant plus vaine de vouloir faire de la musique rétrospective,

que l'art ne caractérise jamais le temps auquel il répond. On peut le prétendre jusqu'à un certain point pour l'architecture, parce qu'on sait de quelles époques sont les différents styles; mais c'est tout.

La musique d'aujourd'hui ne caractérise pas plus le XIXe siècle, que la musique d'il y a cent ans ne caractérisait la Révolution française.

La France n'a pas eu le privilège des divagations sur la couleur locale. En Allemagne, les critiques ont découvert dans les opéras de Meyerbeer « la musique historique », dont R. Wagner se moque à bon droit dans *Opéra et Drame.* En Italie aussi, il y a une quarantaine d'années, on a beaucoup discuté sur la couleur locale des *Huguenots;* le fait est attesté dans une bonne dissertation sur la couleur locale, insérée dans les mémoires de l'Académie royale de musique de Florence; l'auteur en est Casamorata, mort en 1881, et qui fut prési-

dent de l'Académie et directeur du Conservatoire. Un des compositeurs italiens les plus féconds, Giovanni Pacini, a voulu marcher sur les traces de Lesueur ; il raconte dans ses *Mémoires* que, pour écrire son opéra *Sapho*, il commença par lire soigneusement tous les ouvrages sur la musique antique des Grecs, afin de donner à sa partition la couleur convenable. En Italie, *Sapho*, représenté pour la première fois en 1840, à Naples, a passé pour son chef-d'œuvre; en France, cet opéra n'a eu qu'une seule et malheureuse représentation (1866). Inutile de dire que la musique n'est pas plus antique que celle de *Poliuto* de Donizetti.

Du moment où l'on trouvait de la couleur locale dans les *Huguenots*, on devait en découvrir aussi dans *Guillaume Tell.* Je n'ose dire qu'on n'en ait pas vu aussi dans la *Muette de Portici.* Azevedo, dans son admiration sans mélange pour Rossini, en a même trouvé dans *Sémiramis* ; il parle des rythmes « si originaux et si empreints

de couleur orientale des chœurs du peuple assyrien » ; un peu plus loin il dit : « Le compositeur avait prodigué une abondance incroyable d'idées nouvelles ; pour mieux rendre la couleur de son sujet, il avait tracé les plans de ses morceaux d'après les dimensions colossales de l'architecture babylonienne, et avait orné d'arabesques vocales ses innombrables cantilènes avec un luxe éblouissant et vraiment oriental » (*G. Rossini, sa vie et ses œuvres*). Le temps n'a pas plus respecté *Sémiramis* que l'architecture babylonienne.

Arrêtons-nous d'abord à *Guillaume Tell*. On a vu de la couleur locale dans l'ouverture, qui n'est qu'une suite de quatre morceaux, sans liaison entre eux ni avec le reste de l'ouvrage. Le prétendu ranz des vaches ne mérite aucunement ce titre, et ce n'est pas Rossini qui le lui a donné. C'est un délicieux morceau, d'un caractère pastoral, mais, pour le reste, ne ressemblant pas du tout à un véritable ranz des vaches, qui

doit être joué sur l'instrument appelé cor des Alpes ou cor des vaches, et formé d'un long tube droit, avec une embouchure semblable à celle d'une trompette ou d'un trombone. Cet instrument n'appartient d'ailleurs pas en propre à la Suisse; il est très répandu aussi en Allemagne. Puisqu'on a vu un ranz des vaches dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, on aurait pu aussi en trouver un au commencement de l'ouverture des *Diamants de la Couronne*, d'Auber.

Dans toute la partition de *Guillaume Tell*, rien n'indique, ni ne peut indiquer que l'action se passe en Suisse, ni dans un pays plat ou montagneux, ni encore en l'année 1307.

La musique des *Huguenots* n'accuse pas davantage la date de 1572. Il y a un choral de Luther, mais les chorals ne peuvent pas caractériser le protestantisme, par la raison qu'ils ne sont pas d'invention protestante; ils ne sont même pas les seules mélodies usitées dans le culte protestant. D'ailleurs, au temps de Luther, les chansons profanes

se disaient sur des mélodies de même nature que celles des églises; cela est si vrai que certains chorals chantés, encore aujourd'hui dans les églises, avaient primitivement un texte nullement religieux. Quand même les chorals seraient le privilège des protestants, ils ne pourraient pas servir de « musique historique », par la raison qu'ils n'indiquent ni une date, ni un pays. Enfin, quand même l'histoire nous apprendrait qu'à la Saint-Barthélemy les fusillés tombaient en chantant un choral, ils ne l'auraient pas chanté à trois ou quatre parties, ni avec l'harmonie de Meyerbeer. Pour comble, il est prouvé que le choral attribué à Luther n'est pas de lui; c'est une mélodie arrangée.

Verra-t-on de la musique catholique dans la litanie du troisième acte et dans la bénédiction des poignards? Alors, on en trouvera sans doute aussi dans l'air de valse qui sert de mélodie au chœur « Sainte-Marie » du *Pardon de Ploërmel.*

Le chœur religieux, au cinquième acte de *Robert le Diable*, a beaucoup de ressemblance avec un choral. Mais encore une fois, lors même qu'une musique serait catholique ou protestante, par l'effet d'une simple convention, rien de plus, il n'en résulterait pas une indication du temps et du pays où se passe l'action. Dans l'invocation à Brahma, à Vischnou et à Schiva, au quatrième acte de l'*Africaine*, la musique est-elle hindoue et malgache de l'année 1498?

Il est permis de croire que Meyerbeer cherchait à caractériser, par sa musique, les personnages de ses opéras; on peut même discuter jusqu'à quel point il y a réussi; mais pour ce qui est de la chimère de la couleur locale, il ne s'en préoccupait pas plus que ne l'avait fait Rossini.

Verdi, dans *Aïda*, a-t-il, çà et là, voulu imiter la musique orientale ou égyptienne? Il est bon alors de savoir qu'elle est égyptienne, autrement on ne s'en douterait pas. A quoi serviraient ces bribes de prétendue

couleur locale, au milieu d'une partition tout italienne et d'un style assez inégal? C'est toujours de la musique de Verdi, tantôt de la troisième manière, puisque troisième manière il y a, tantôt de la première manière ou de la seconde.

Berlioz aussi, un jour, a voulu faire de la vraie couleur locale, par une singulière fantaisie et un procédé non moins singulier. Le visionnaire Swedenborg prétendait connaître la langue des démons; Berlioz, qui n'était cependant ni dévot ni superstitieux, l'a pris au mot et a fait chanter les diables, se réjouissant de la perdition de Faust, en vrais suppôts de l'enfer: *Tradi oun Marexil fir trudinxé burrudixé fory my Dinkorlitz*, etc. Les princes des ténèbres qui ont fait leur éducation dans quelque bon lycée de Paris, abandonnent ce charabia au commun des diables et chantent en français correct et sans le moindre accent étranger. Il y a un malheur: c'est que les chanteurs,

généralement, prononcent mal les paroles, et plus mal encore dans les chœurs que dans les solos; plus mal, enfin, une langue qu'ils ne connaissent pas, que leur langue maternelle. Que les diables chantent donc: *Tradi oun Marexil,* ou qu'ils chantent: *Bonjour, monsieur le docteur, soyez le bienvenu,* c'est tout un.

Dans *Hérodiade*, M. Massenet a voulu faire de la couleur locale. Il y a si bien réussi, qu'à la nouvelle d'une représentation projetée de l'ouvrage à Londres, les Anglais se sont empressés de protester contre la manière dont l'histoire sainte y est travestie. M. Gye, directeur du théâtre de Covent-Garden, a déclaré aussitôt qu'il avait fait remanier la pièce et réadapter la musique, de manière à ne rien laisser de choquant pour les croyances religieuses de son public; le *Times* a enregistré la déclaration de M. Gye, comme il avait publié les réclamations.

Dans la scène du temple, M. Massenet fait chanter quatre mots hébreux qui, pour les auditeurs étrangers à cette langue, signifient : *Tradi oun Marexil.* Au moins aurait-il dû conserver le texte intégral. Toutes les cérémonies religieuses israélites commencent par le chant d'un verset du Deutéronome contenant une profession de foi monothéiste. M. Massenet a mutilé le verset qui, cependant, ne comprend que six mots, et il a pratiqué une répétition de paroles absolument déplacée. En français, le verset signifie : « Écoute Israël, Jéhovah est notre Dieu, Jéhovah seul ! » Au lieu de cela, M. Massenet fait chanter : « Écoute Israël, Jéhovah est notre Dieu, écoute Israël ! » Le chœur répète les paroles sur une harmonie parfaitement moderne. Le reste du texte est en français. J'ignore si la phrase mélodique sur laquelle le prêtre dit les quatre mots hébreux est de M. Massenet ; en tout cas, elle ne saurait être authentique, à cause de la mutilation des paroles qu'on ne se per-

mettrait jamais dans le culte israélite. A voir surtout les vocalises de la fin, on dirait que M. Massenet songeait au chant du *Muëzzin*, dans le *Désert* de Félicien David. Le chant de la Sulamite est encore plus déplacé. Une jeune fille vient dire une chanson d'amour pour appeler son bien-aimé. Les paroles sont un faible écho du Cantique des Cantiques, auquel les théologiens chrétiens attribuent un sens métaphorique et mystique, ne voulant pas y voir une poésie érotique. En tout cas, il est aussi indécent de dire une chanson d'amour dans un temple israélite que dans une église chrétienne. Au temple de Jérusalem, les voix des femmes étaient exclues des chœurs; «la voix de la femme, dit le Talmud, est une séduction.» Loin de pouvoir être employées au service religieux comme chanteuses, les femmes étaient reléguées dans une enceinte séparée de celle des hommes par un mur. Cette enceinte ne donnait accès que par deux portes, situées l'une au nord et l'autre au midi; elle était

si bien close que Titus s'en servit, après la prise de Jérusalem, pour y enfermer les prisonniers réservés à son triomphe.

Les femmes faisaient leurs dévotions entre elles, sous la conduite d'une coryphée, usage qui existe encore aujourd'hui dans quelques synagogues. Des chanteuses étaient attachées à la cour des rois et employées aux réjouissances publiques, aux festins et aux cérémonies funèbres; mais dans le temple, les voix de femmes étaient remplacées par celles de jeunes lévites[1].

Les Anglais ont protesté, au nom de l'Evangile et du respect dû au culte; que diront les Israélites de la manière dont la religion de leurs ancêtres est travestie, au point d'admettre dans le temple non-seulement des femmes débitant une chanson d'amour, mais encore des femmes qui dansent, et vous savez comment on danse dans

[1] Voir le Recueil de chants religieux et populaires des Israélites, par Naumbourg, ancien ministre officiant au temple consistorial de Paris.

les opéras, quoique les deux airs de ballet aient pour titre : « Danse sacrée ? » M. Massenet a-t-il cru sérieusement qu'au temple de Jérusalem il y avait des danses, et qu'elles étaient exécutées par des femmes ? Ce n'était donc pas assez du grand ballet du dernier acte qui a lieu au palais du consul romain, pendant que dans la coulisse on coupe la tête à Jean-Baptiste ? Heureusement pour M. Massenet, la religion israélite n'est nulle part religion d'Etat, comme l'est le christianisme, et les chrétiens eux-mêmes ne sont pas partout aussi respectueux pour la Bible que le sont les Anglais, ainsi que les Génevois, chez qui *Hérodiade* a rencontré la même opposition.





VI

LA FOLIE, L'EXTASE, LE MYSTICISME ET LA SATYRE EN MUSIQUE

On dit généralement que la musique exprime des sentiments; j'en conclus qu'elle ne peut pas rendre ce qui appartient purement à l'intelligence, et que, par conséquent, elle ne peut pas non plus en peindre les aberrations. Telles sont la folie, l'extase, le mysticisme. Je ne veux empêcher personne de croire à l'extase religieuse ou autre; je raisonne seulement au point de vue psychologique et musical.

Dans la *Muette de Portici,* Masaniello

perd la raison un peu avant d'être assassiné. A part le retour intempestif de fragments de la barcarolle du second acte, le désordre est dans les paroles, mais non pas dans la musique. Le plus souvent, la folie n'est qu'un prétexte à airs de bravoure; mais comme on emploie continuellement des airs de ce genre sans qu'il y ait folie, la musique est la même, qu'un personnage ait son bon sens ou qu'il ne l'ait pas. La situation théâtrale sert simplement d'excuse; par exemple Lucie de Lamermoor, au troisième acte de l'opéra de Donizetti, ne songerait pas à chanter un air de bravoure, si elle avait conservé sa raison. A cela près, l'air qu'elle dit n'est pas plus fou que celui qu'elle a chanté auparavant. On appliquera les mêmes observations à la folie d'Ophélie, dans *Hamlet* de M. A. Thomas, à la folie de Catherine, dans *l'Etoile du Nord* de Meyerbeer et à celle de Dinorah, dans le *Pardon de Ploërmel.*

L'extase de Sélika, au cinquième acte de *l'Africaine*, est une folie causée par les éma-

nations délétères attribuées par Scribe aux fleurs du mancenillier. L'extase de Marcel, dans les *Huguenots,* est moins maladive ; pour la rendre musicalement, Meyerbeer a écrit une mélodie large, quelque peu italienne et qui n'est certes pas une des meilleures de l'ouvrage. Raoul et Valentine chantent absolument comme Marcel, quoiqu'ils ne soient pas visionnaires comme lui. Quant aux moyens d'instrumentation qu'on peut employer en pareil cas, la harpe, les violons avec sourdines, le trémolo à l'aigu, les effets doux de flûte, de hautbois, de clarinette, de cors et de bassons, on s'en sert également dans des scènes qui n'ont rien d'extatique.

Iseult aussi meurt dans une sorte d'extase; voici ses dernières paroles : « Dans les ondes de l'océan de délices, dans la sonore harmonie des vagues de parfums, dans l'haleine infinie de l'âme universelle, se perdre, s'abîmer sans conscience, suprême volupté! » R. Wagner, cependant, n'a prétendu mettre dans sa musique ni mysticisme, ni

panthéisme: la partie instrumentale et, par endroits aussi, la partie vocale sont empruntées, pour l'essentiel, au duo d'amour du second acte de *Tristan*.

A-t-on fait de la musique mystique? Je n'ose trop l'affirmer; en tout cas, on n'a pu s'y prendre autrement que pour l'extase.

Schumann a mis en musique des scènes du *Faust* de Gœthe; il a développé particulièrement la scène finale, véritable débauche poétique, mystique et allégorique. On y voit *Pater extaticus* (probablement St-Antoine d'Egypte), planant en l'air, tantôt en haut et tantôt en bas, *Pater seraphicus* (St-François d'Assise) dans la région intermédiaire, *Pater profondus* (St-Bernard de Clairvaux) dans la région profonde, Doctor Marianus (Duns Scott) ravi en extase, *Mater gloriosa* (la Madone), la grande Pécheresse (Marie-Magdeleine), la Samaritaine (Évangile selon St-Jean, chap. IV), Marie l'Egyptienne (personnage de la légende), Marguerite, un

chœur d'anachorètes, un chœur de pénitentes, un chœur d'enfants mâles bienheureux, le chœur des jeunes anges, le chœur des anges portant l'âme immortelle de Faust, enfin un chœur d'anges accomplis. Les enfants dont il est question, sont morts quelques instants après leur naissance; ils n'ont pas connu la misère de la terre; c'est pour cela que le poète les appelle les enfants de minuit, la croyance populaire attribuant une destinée heureuse aux enfants qui naissaient à cette heure. *Pater seraphicus* les prend et les loge dans son cerveau, pour leur faire voir par ses propres organes ce monde qu'ils n'ont pas eu le temps de connaître; puis il leur donne la volée: conception bizarre que Gœthe a empruntée aux visions de Swedenborg, comme Berlioz y a pris le charabia des démons. Le tout se termine par le *Chorus mysticus* célébrant l'Eternel-Féminin.

Rien dans la musique de Schumann n'indique qu'il y a des personnages surnaturels ou symboliques. *Mater gloriosa* dit quel-

ques mots seulement, qu'elle psalmodie sur des notes répétées, comme fait ensuite aussi le Docteur Marianus. La progression harmonique qui soutient les parties vocales en cet endroit est d'un bel effet, mais sans rien de mystique. Bref, le style de Schumann est le même dans tout l'ouvrage, que les personnages appartiennent au ciel, à la terre, à l'enfer ou à la pure fantaisie du poète.

Si M. Massenet a voulu mettre du mysticisme musical dans les légendes de *Marie-Magdeleine* et de la *Vierge*, il a tout à fait manqué son but; car on lui a généralement attribué l'intention de traiter des sujets légendaires ou bibliques au point de vue purement humain; il en a fait autant dans *Eve*. Dans le finale de *Marie-Magdeleine*, le Christ ressuscité apparaît à Méryem, qui en est « extasiée » et saisie d'une « ivresse infinie. » La *Vierge* se termine par l'extase et l'Assomption de la mère du Sauveur. Il n'est pas difficile de voir que dans ces deux morceaux on pourrait, sans faire aucun tort

à la musique, remplacer les paroles par d'autres, étrangères à la religion, au mysticisme et au surnaturalisme.

Je ne sais si, dans le chant de la Sulamite d'*Hérodiade,* M. Massenet a voulu faire du mysticisme; en tout cas, il n'a pas fait une véritable chanson d'amour; de quelque manière que j'envisage sa musique, elle me paraît absurde.

Je pourrais aussi trouver une trace de mysticisme dans les paroles du monologue de Jean-Baptiste, au dernier acte du même opéra, mais la musique de M. Massenet me ferait trop beau jeu.

Dans le manuscrit du *Prophète,* Meyerbeer avait mis l'indication « avec ironie » dans le finale du quatrième acte, à l'endroit où le chœur chante :

Tout est possible au roi prophète,
Tout est possible au fils de Dieu,

Je ne vois pas comment on s'y serait pris pour mettre l'ironie dans ces paroles; l'in-

dication a été nulle et non avenue ; je me suis abstenu de la faire reproduire dans la partition piano et chant et dans la partition d'orchestre.

Liszt a écrit pour le piano trois valses, intitulées *Méphistophélès* ; il a suivi sa fantaisie ; il a pu représenter très imparfaitement Faust et Marguerite, mais Méphistophélès est absolument impropre à une représentation musicale.

On regarde ordinairement le diable comme un ange déchu ; l'idée est fort critiquable, et ce n'était point celle de Gœthe. Son Méphistophélès est simplement le contraire de Dieu ; il est le fils des ténèbres, il ne connaît pas le bien, il est incapable de le voir ; il ne voit et ne connaît que le mal, il trouve tout si misérable qu'il vaudrait mieux que rien ne fût créé. Il ne s'occupe pas d'ailleurs du gouvernement des étoiles, l'homme seul excite son attention.

Tout cloche et boite sur la terre ;
L'homme est un si pauvre animal
Que je n'ai pas le cœur de lui faire du mal :
Il me donne un bon caractère.

Méphistophélès n'a un peu de satisfaction que lorsque tout se détruit ; mais ce qui l'ennuie, c'est que tout renaît ; lui-même n'a que les instincts les plus vils, les plus bas, et il les montre sans détour dans différentes circonstances. Il a fait en quelque sorte un pari avec Dieu, et il a conclu un pacte avec Faust. Il a perdu dans les deux cas, mais il ne le croit pas. Il perdrait tous les paris possibles, il croirait que c'est Dieu qui a abusé de sa puissance.

Après l'invention du contrepoint, on a poussé jusqu'à l'abus les transformations d'un motif. On a fait des imitations par mouvement semblable, par mouvement contraire, par mouvement rétrograde, par augmentation, par diminution, etc. On a changé l'harmonie d'un motif, on l'a varié, transformé, on l'a changé en valse, en galop.

Les grands maîtres ont écrit des variations qui sont de véritables développements ; il y a bien plus de compositions encore écrites pour l'amusement des grands et des petits enfants et où un motif est traité de toutes les façons possibles et librement transformé. On n'a jamais vu là une intention ironique ou satyrique. Dans un portrait, il suffit de quelques petites altérations pour en faire une caricature. Il n'en est pas de même en musique, quoiqu'on puisse facilement dénaturer un motif. Berlioz, cependant, dans le Sabbat de sa *Symphonie fantastique*, fait revenir la mélodie représentant l'idée fixe avec des changements qui doivent la rendre vulgaire et burlesque. On se trompe d'ailleurs quand on traite ses symphonies comme une œuvre de jeunesse. On ignore un fait capital; Berlioz retouchait ses compositions jusqu'à ce qu'il en fût parfaitement satisfait; alors seulement il y inscrivait un numéro d'œuvre et faisait graver la partition d'orchestre. C'est par suite de sa mort et de

celle de son exécuteur testamentaire que la partition d'orchestre des *Troyens* est restée en manuscrit. Berlioz dit lui-même que la *Symphonie fantastique* n'est plus du tout ce qu'elle était au début; il la donne donc comme sienne, tout autant que *Roméo et Juliette*, *Harold en Italie* et les autres œuvres publiées en partition d'orchestre.





VII

LES CARACTÈRES DES GAMMES ET DES MODES

Une dernière absurdité que je ne saurais passer sous silence, quoiqu'elle paraisse aujourd'hui avoir perdu tout crédit, ce sont les caractères attribués aux différentes gammes. Les Grecs déjà avaient une théorie de ce genre; mais leurs savants ont dit bien d'autres erreurs; laissons donc les Grecs. J. J. Rousseau, dans son dictionnaire de musique, ne donne que des indications assez vagues; il trouve les gammes majeures avec dièses, gaies et brillantes; les

majeures avec bémols, majestueuses et graves; les mineures avec bémols, touchantes et tendres. Grétry, selon son habitude, croyant dire des choses très profondes, n'est que ridicule; en voici quelques exemples :

« La gamme d'*ut* majeur est noble et franche; celle de *sol* majeur est guerrière, mais sans avoir la noblesse de celle d'*ut*; la gamme de *si* bémol majeur est noble, mais moins que celle d'*ut* majeur, et plus pathétique que celle de *fa* majeur; la gamme de *si* majeur est brillante et folâtre; celle de *fa* dièse majeur est dure *parce* qu'elle est surchargée d'accidents» (elle n'en a qu'un de plus que celle de *si*).

« En général, les gammes mineures portent une teinte mélancolique; elles conviennent à tous les sentiments abstraits, métaphysiques..... La gaîté d'un vieillard doit s'exprimer en *ut* majeur, celle d'une petite fille, en *mi* majeur. Si vous faites chanter un guerrier ou un amoureux triom-

phant, dans le ton de *mi* bémol majeur, je croirai que le récit de ses exploits se terminera par une catastrophe. »

En Allemagne, les théories de ce genre ont eu une certaine vogue; l'inventeur en est Schubart, que d'autres esthéticiens ont imité en renchérissant sur lui. Schubart voyait en *mi* mineur une jeune fille à la robe blanche; en *ré* mineur le spleen et les vapeurs, en *si* bémol mineur des idées de suicide; en *fa* dièse mineur, un chien hargneux, et dans les trois bémols de *mi* bémol majeur (qui terrifiaient Grétry) le symbole de la Sainte-Trinité. Un auteur a même prétendu que le ton de *si* mineur agit le plus puissamment sur le système nerveux, attendu qu'un violoncelliste se trouvait malade chaque fois qu'il avait joué en ce ton. J. J. Rousseau (dans son article: *Musique*) rapporte un effet plus curieux, produit par la cornemuse. Les ouvrages de médecine en racontent bien d'autres au chapitre des idio-syncrasies.

On a dit souvent que les gammes avec dièses sont d'autant plus brillantes que le nombre des dièses est plus grand et que les gammes avec bémols suivent la progression inverse. C'est encore faux, puisqu'au delà de quatre accidents les gammes avec dièses et celles avec bémols se confondent ; il est impossible à un auditeur de distinguer si un pianiste ou même tout un orchestre joue en *si* ou en *ut* bémol, en *fa* dièse ou en *sol* bémol, etc. Sans y songer, on a attribué une sorte de valeur cabalistique à de simples signes d'écriture. Dans le fait, il n'y a qu'une gamme majeure et une gamme mineure, qu'on peut chanter ou jouer plus haut ou plus bas, mais qui restent toujours les mêmes, sous réserve de certaines circonstances spéciales que je vais indiquer.

Il est évident, d'abord, que sur un piano accordé au tempérament égal, c'est-à-dire où tous les demi-tons sont égaux, toutes les gammes possibles ne sont que des transpo-

sitions très exactes des deux gammes types. Le tempérament, d'ailleurs, ne peut donner que des gammes et des intervalles plus ou moins justes, plus ou moins faux ou discordants, sans les rendre pour cela plus aptes à l'expression de tel ou tel sentiment. Si, sur le piano, certaines gammes paraissent plus brillantes que d'autres, cela tient à des facilités de doigter; ainsi le ton de *ré* bémol majeur peut compter parmi les plus brillants; c'est dans ce ton que Weber a écrit son *Invitation à la valse;* Berlioz, en arrangeant le morceau pour orchestre, l'a transposé en *ré* majeur, parce que sur les instruments à archet les tons les plus brillants sont ceux où les cordes à vide sont employées le plus souvent. Glinka de son côté a transcrit l'*Invitation* pour orchestre, mais en conservant le ton de *ré* bémol. C'est Berlioz qui a eu raison. Sur tous les instruments, ce sont des détails de construction qui donnent plus ou moins d'éclat à la sonorité. Ainsi, sur le cor

d'harmonie, le ton ou corps de rechange le plus avantageux est celui de *fa*, parce que la longueur du tube est dans la meilleure proportion avec son diamètre. L'accord des instruments employés dans la musique militaire, répond en général à des tons bémolisés au piano : petite flûte en *ré* bémol, clarinettes en *mi* bémol et *si* bémol, cornets à pistons en *si* bémol, trompettes en *mi* bémol, trombones en *si* bémol, saxhorns et saxophones en *si* bémol et en *mi* bémol.

Ce qu'il y a de plus plaisant, c'est le ton convaincu et majestueux avec lequel les pontifes des systèmes à la Schubart défendaient leur foi. On leur citait une quantité de morceaux de musique donnant un démenti à leur théorie; ils répondaient que les compositeurs avaient eu tort et que leur musique aurait encore été meilleure, si elle avait été écrite dans les tons répondant exactement aux sentiments qu'elle devait exprimer. On leur prouvait que la construction des instruments ne leur était pas

plus favorable; ils répliquaient que leur système était indépendant du tempérament et de la facture instrumentale; que les caractères propres aux différentes gammes étaient inhérents à leur nature, quoique nous ne pussions pas nous en rendre raison. Bref, c'était un mystère insondable; on n'avait qu'à s'incliner et à dire comme Tertullien : *Credo quia absurdum*, j'y crois parce que c'est absurde[1].

Ce qui est hors de doute, c'est le caractère différent du mode majeur et du mineur; mais ce n'est pas par la gaîté et la tristesse qu'on pourra les définir.

[1] J'ai discuté ce sujet plus longuement dans un chapitre de mon *Traité analytique et complet de l'art de moduler*, où l'on trouvera les citations qu'on pourra désirer.





VIII

LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Vous connaissez la fable de l'enfant à la dent d'or, sur laquelle on a disserté à perte de vue, oubliant une seule chose: de vérifier si la dent était bien d'or. Il en est de même de la musique religieuse; c'est, dira-t-on, l'expression du sentiment religieux. Et qu'est-ce que le sentiment religieux? C'est le sentiment de notre dépendance envers Dieu. Alors l'amour, c'est le sentiment de notre dépendance envers une personne de l'autre sexe; la colère est le sentiment de

notre dépendance d'une personne ou d'un objet qui contrarie nos projets; ainsi de suite. Toutes ces dépendances ne nous apprennent rien; et remarquez que la définition du sentiment religieux doit convenir également bien aux chrétiens, aux juifs, aux mahométans, aux boudhistes, aux brahmanistes, aux panthéistes, aux polythéistes, et même aux sauvages adorateurs du grand Esprit.

Quand vous aurez trouvé une définition du sentiment religieux, il reste une autre question: comment la musique peut-elle exprimer ce sentiment? On pourra discuter sur ce sujet, comme sur la dent d'or; voyons donc si celle-ci est d'or, c'est-à-dire s'il existe une musique religieuse.

La première chose que nous remarquons, c'est que partout où s'est fondé une religion ou un parti religieux, on a pris la musique qu'on avait sous la main, et l'on ne pouvait faire autrement. Lors même que, par exemple, les Israélites posséderaient des

mélodies fort anciennes, ces mélodies seraient surannées et ne pourraient leur servir. Les Hindous ont probablement des mélodies d'une haute antiquité, mais nous ne pouvons en faire usage.

Les premiers chrétiens empruntèrent la musique des Grecs ; c'était une musique de la décadence, que nous connaissons encore mal, mais peu importe. Le fait d'un emprunt paraît incontestable; il fournit le plain-chant, qui, plus tard, fut traité comme obligatoire, et forme une partie essentielle du service dans les églises du culte catholique romain ; car il ne faut pas oublier qu'il existe deux églises catholiques. Les défenseurs du plain-chant sont donc obligés de soutenir que c'est bien de la musique religieuse et même de la musique religieuse par excellence. Mais ils s'engagent dans une plaisante contradiction. Ils veulent en même temps nous persuader que c'est de la musique grecque très authentique. Or, si c'est de la musique grecque, c'est de la musique très

païenne; par quel miracle du Saint-Esprit cette musique païenne est-elle devenue la musique chrétienne religieuse sans égale? Le système musical usité était simplement notre gamme diatonique à laquelle les Grecs étaient revenus. Comme on ne voyait pas de raison de commencer la gamme par telle note plutôt que par telle autre, on en déduisit sept échelles, mais on ne tarda pas à s'apercevoir que l'équivalence des degrés, que l'on avait supposée, n'existait pas. On appela *finale* la note sur laquelle devait terminer un chant, et dominante la note qui revenait souvent et sur laquelle s'établissait la psalmodie. La première pierre d'achoppement, ce fut *si;* il servait mal à la psalmodie et on le remplaça, à cet effet, par *ut.* De plus, *si* formait avec *fa* une fausse relation (*diabolus in musica*); on conjura ce diable en mettant un bémol devant le *si,* chaque fois qu'il en était besoin; on réduisit les sept gammes à quatre, ayant pour finale *ré mi fa sol.*

Pourquoi ces quatre? On ne l'a jamais dit. Puis on ajouta à ces quatre échelles quatre autres ayant la même finale, mais une autre dominante, et placées un peu plus bas. L'échelle commençant par *ut,* put ainsi reparaître comme dérivé (*plagale*) de celle de *fa* (*authentique*) ayant pour finale *fa* avec *si* naturel, mais pour dominante *la,* tandis que la dominante de la gamme authentique était *ut.*

Ce système, parfaitement arbitraire et faux, est ce qu'on appelle les huit tons du plain-chant. Il régnait dans l'église ; mais le peuple? Quand, sous Charlemagne, on voulut introduire le plain-chant romain en France, on trouva de grandes difficultés. M. de Coussemaker, qui a fait une étude spéciale de l'harmonie au moyen âge, dit que ces difficultés provenaient de ce que le peuple employait une tonalité se rapprochant de la tonalité moderne.

L'invention de l'harmonie fut une nouvelle inconséquence, mais il la fallait bien.

L'harmonie créa des relations nouvelles plus ou moins précises ; les accords dissonants marquaient des tendances manifestes; puis la musique de danse devait être rythmée, ce qui supposait une construction assez régulière des phrases. On connaît la *Romanesca,* air de danse du XVI[e] siècle complètement écrit dans la tonalité moderne, c'est-à-dire en majeure et en mineure.

Jamais le principe *natura non facit saltum* (la nature ne fait pas de saut) ne fut plus vrai. Fétis, imitant Choron, attribua les nouveautés harmoniques qui décidèrent de la victoire du système moderne, à Monteverde, dont le vrai nom est Monteverdi; M. Gévaërt les a trouvées dans les œuvres de Caccini. Je pense que le coup de grâce fut donné à l'ancien système par la création de l'opéra devant ressusciter l'ancienne tragédie, et qui date de la même époque. L'expression passionnée n'est possible qu'avec la tonalité moderne.

Berlioz fit observer avec raison que la

tonalité moderne peut produire tous les effets de la tonalité ancienne, puisqu'elle la comprend Si certains effets usités autrefois sont plus rares maintenant, c'est parce que nous avons des ressources beaucoup plus riches et plus efficaces.

Cependant, obligés de défendre les commandements de l'église, les champions du plain-chant soutiennent que la musique actuelle nous a rendus moins aptes d'apprécier ces chants d'un autre âge. La peinture actuelle nous empêche-t-elle de juger les mérites des maîtres primitifs, la peinture chinoise ou japonaise ? Les physiciens, depuis deux cents ans et plus, nous ressassent une gamme que les musiciens déclarent inexacte. Les physiciens répondent que la musique actuelle a perverti l'oreille des musiciens. Prenez un sourd de naissance, mais sourd comme un pot; demandez à la Providence de faire un miracle, — elle en fait encore quelquefois, — et de donner subitement l'ouïe à ce sourd. Ce sera le

vrai juge en musique, au gré des physiciens et des plains-chantistes.

Il n'y a pas, d'ailleurs, une seule sorte de plain-chant, et l'on en entend de plus varié ou plus orné que le plain-chant romain. On soutient aussi que le plain-chant doit être rythmé; on est libre de discuter sur ce sujet. Puis il y a des paroles; puisque le plain-chant est emprunté à la musique grecque, il est probable que les paroles étaient d'abord du grec. On y appliqua ensuite des paroles latines, et le latin du moyen âge n'était pas le latin ancien. Il y a une accentuation acceptée et généralement pratiquée aujourd'hui. Elle consiste à placer l'accent sur l'avant-dernière syllabe ou sur l'antépénultième. Cette prosodie est-elle observée dans le plain-chant ?

Les protestants firent comme les premiers chrétiens; il leur fallait des mélodies simples qui pussent être chantées par toute une réunion de fidèles; et puis, ils prirent des chorals, d'autant plus que le spirituel

et le temporel n'étaient pas séparés; il y a des chorals usités encore aujourd'hui et qui, primitivement, avaient des paroles nullement religieuses; il y a des chorals qui sont des mélodies arrangées ou simplifiées. Puis, presque généralement, on ajoute une note de liaison quand, dans une phrase de chant, il y a un intervalle de tierce. On ne croit nullement faire mal en arrangeant les chants, au besoin. Dans un livre de chorals, que j'ai eu en mains autrefois, on avait transposé en *ré* le choral : *ein' feste Burg*, attribué à Luther, mais qui n'est pas de lui; l'arrangeur voulut rendre le début moins fatigant, et faisait usage en même temps des notes de liaison. Le début, au lieu d'être *do, do, do sol si do la sol*, était devenu *ré, do* (dièze) *si la si do* (dièze) *ré do* (dièze) *si la*. Je gage que l'arrangeur trouve sa version plus mélodieuse que l'original.

Pour les paroles, on ne fait attention qu'au nombre des vers d'une strophe et au nombre des mots de chaque vers. On chante

ainsi sur la même mélodie un nombre indéterminé de strophes et des cantiques de différents caractères. En d'autres mots, les chorals sont employés comme les *timbres* des vaudevilles.

Ce que j'ai dit des chorals, s'applique également aux mélodies des psaumes.

On emploie comme synonymes les termes de musique religieuse, musique d'église et musique sacrée; cependant ils ne le sont pas. Chaque parti religieux a le droit de prendre la musique qui lui plaît; et quand elle est adoptée, on la conserve par respect pour la tradition.

Quand on parle du sentiment de l'amour, de la tristesse, de la colère, il n'y a point d'équivoque; ces sentiments sont les mêmes pour tous les hommes; mais quand il s'agit du sentiment religieux, il en est autrement. On n'est d'accord que sous le sens général de l'expression; pour tout le reste on peut différer.

Il n'est pas rare d'entendre, dans les

églises catholiques, protestantes ou dans les synagogues, de la musique qu'on ne trouve pas religieuse. Je faisais, un jour, une observation à un ecclésiastique sur le jeu de l'organiste: «Cela va bien avec tout», répliqua-t-il. D'autres répondent qu'il n'y a rien de trop beau pour Dieu. On ne peut pas exiger d'un ecclésiastique des connaissances étendues en musique, et il peut très facilement se tromper de bonne foi. On commet tous les jours l'erreur, au théâtre, de prendre pour dramatique la musique qui ne l'est pas, ou qui s'applique mal à la scène pour laquelle elle est faite. Peu importe: on va au théâtre pour s'amuser; pourvu qu'on s'amuse, c'est l'essentiel. On ne va pas à l'église pour la même raison, quoiqu'on n'y dédaigne nullement le charme de l'oreille.

J'ai parlé du plain-chant; je ne dis rien de la psalmodie, qui ne peut compter pour de la musique, mais je dois m'arrêter sur ce qu'on appelle les messes en musique

pour soli, chœurs et souvent l'orchestre. Ces compositions sont faites sur un texte latin, liturgique et obligatoire. Pour donner à l'œuvre un certain développement, on est obligé de répéter les paroles un nombre indéfini de fois. Il y a des paroles qui sont peu musicales, mais on ne peut les changer; pour donner plus de variété et d'effet, l'usage est d'écrire des messes dramatisées, c'est-à-dire, on donne à la musique une expression capable d'impressionner l'auditoire, selon que les paroles sont douces et consolantes, terribles et menaçantes, humbles ou majestueuses.

Le Gloria est solennel et imposant, le Credo est énergique, la mise au tombeau du Christ est un peu triste et sa résurrection brillante et solennelle. Je ne crois cependant pas que les cinq orchestres de Berlioz donnent à son *Tuba mirum* une puissance et un éclat qui laissent prévoir son jugement dernier. Au reste, on n'est point d'accord; d'une part, la fugue et les

formes scolastiques en général peuvent n'être pas d'un grand effet sur la foule; d'autre part, on a introduit dans les messes des effets appartenant purement à l'opéra. Je citerai, comme modèle, les messes de Cherubini.

Quelques mots sur l'Oratorio. Né dans l'Église, il a fini par s'en détacher et prendre un grand développement. L'Allemagne a un répertoire spécial, en tête duquel brillent les noms de J. S. Bach et de Hændel, quoique ce dernier ait écrit ses oratorios sur un texte anglais. Ces maîtres traitaient avec un talent exceptionnel les formes scientifiques de la musique. Mendelssohn et d'autres sont venus ensuite produire des œuvres de très grand mérite. Seulement, du temps de Hændel, la séparation entre les œuvres théâtrales et d'autres compositions était encore mal établie. Plusieurs morceaux du *Messie* de Hændel sont tirés d'une collection de duos très profanes et même érotiques, composés par Hændel, en

1711 et 1712, pour la princesse électrice Caroline de Hanovre. La musique du deuxième duo :

> Nò, di voi non vò fidarmi,
> Cieco Amor, crudel Beltà;
> Troppo siete menzogneri,
> Lusinghiere Deità!

a passé sans la moindre modification dans le chœur célèbre du *Messie* : « Ah! parmi nous l'enfant est né » (N° 10). Le motif de la troisième phrase du même duo :

> So per prova i vostri inganni

est le même que celui du chœur : « Comme un troupeau » (N° 20). Il y a peu de différence aussi entre la musique du madrigal :

> Se tu non lasci amore,
> Mio cor, ti pentirai,
> Lo so ben io!

et celle du duo : « O mort, ton glaive nous est caché! » (N° 37).

Aux oratorios se rattachent les cantates; mais en France, il faut l'avouer, l'oratorio ne jouit pas d'une très grande faveur. On

a fait entendre des œuvres de ce genre, presque toujours mutilées sans façon ; les chœurs produisent de l'effet, les soli paraissent surannés, et personne ne sait les chanter.

La cantate est discréditée plus que la guitare; on laisse du moins celle-ci aux mendiants, ce qui ne l'empêche pas de faire très bonne figure dans les autres pays; on ne veut même plus du mot de cantate. Les compositions pour les concours du prix de Rome sont de vraies cantates; on les désigne par le mot de *scène*. Comme cette « scène » est toujours divisée en plusieurs « scènes », et qu'en mathématique, le tout est plus grand que chacune de ses parties, on se demande si, à l'Institut, section des Beaux-arts, on sait parler français. On peut remarquer, d'ailleurs, chez les compositeurs d'aujourd'hui, la manie du néologisme, au point d'éviter de plus en plus de se servir du mot d'opéra. Leurs œuvres en valent-elles mieux ? Le public ne paraît pas le croire.

Le lecteur demandera peut-être : en définitive, y a-t-il ou non une musique religieuse ? Il n'y a pas de musique exprimant le sentiment religieux, parce que ce sentiment, comme je l'ai montré, est d'une forme trop peu précise, trop peu arrêtée. D'ailleurs, il ne faut pas presser les termes ; il y a là une question de mots dont je parlerai dans mon dernier chapitre. En tout cas, il doit y avoir une musique convenant au culte religieux, et favorisant les sentiments pieux par son caractère de calme, d'onction, de gravité ou de grandeur et de majesté ; elle ne doit avoir rien des ornements, de la légèreté, de la frivolité, ni des effets passionnés du théâtre, quoique, j'en conviens, la limite ne soit pas facile à établir ; les idées personnelles des compositeurs, des organistes et des prêtres interviennent ici inévitablement.

Considéré de cette façon, le plain-chant peut être religieux, mais non pas dans la forme dans laquelle on l'entend le plus sou-

vent. Il ne faut, d'ailleurs, pas oublier qu'on n'est pas d'accord sur ce point, et qu'on n'emploie pas une forme unique de plain-chant.

Je n'ai parlé que de l'Église romaine et du chant protestant; mais il y a d'autres confessions religieuses, chrétiennes ou non, qui ont les mêmes droits à l'existence et les mêmes droits à choisir leur musique. Ce sont ces droits que j'ai tenu à sauvegarder.

Il résulte de là que musique d'église et musique religieuse ne sont nullement synonymes; si l'on voulait un exemple d'un morceau ayant le caractère religieux, je citerais la mélodie bien connue *Pietà Signore,* attribuée à Stradella par une plaisanterie de Fétis, car cette composition est trop moderne pour remonter aussi loin. Fétis aimait à prendre un ton de Pythonisse; mais les erreurs qu'il a voulu faire accréditer ainsi, n'ont pu durer.





IX

LA MUSIQUE DES VERS

1° Des limites de la poésie.

Si les musiciens ont des illusions, les littérateurs en ont aussi. Ils parlent souvent de la « musique des vers » ; parfois même de la « symphonie des vers », ce qui est un étrange abus de mots. S'ils disaient : harmonie des vers, ils parleraient correctement, puisque le mot harmonie, outre sa signification musicale, a un sens général. Écoutons un des littérateurs français les plus distingués d'aujourd'hui et un des plus habiles à tourner le vers : « La poésie est à la fois musique, statuaire, peinture, élo-

quence; elle doit charmer l'oreille, enchanter l'esprit, représenter les sons, imiter les couleurs, rendre les objets visibles et exciter en nous les mouvements qu'il lui plaît de produire; aussi est-elle le seul art complet, nécessaire et qui contient tous les autres, comme elle préexiste à tous les autres[1]. » On voit que les erreurs et les exagérations ne coûtent pas aux poètes; peut-être même sans cela ne seraient-ils pas poètes.

La poésie, dans le sens restreint du mot, est un art comme un autre, ayant ses limites comme en ont les autres arts. L'instrument dont elle se sert est le langage articulé. Or, ce langage, malgré une origine attestée par exemple par les onomatopées, est un langage conventionnel et dont les signes se rapportent à des notions de l'entendement. Prenez un tableau peint par un Hollandais, un Allemand, un Français, un Italien; présentez-le à un Anglais, à un Espagnol, à un

1. Petit traité de poésie française, par Th. de Banville.

Russe, à tout homme un peu civilisé, chacun comprendra aussitôt ce que le peintre a représenté. Mais faites une description parlée, il faudra d'abord qu'on sache la langue dont vous vous servez; puis, les mots de cette langue ne pourront rien peindre. Ils ne pourront que rappeler à votre interlocuteur des choses qu'il doit avoir vues; la géométrie elle-même est incapable de définir la ligne droite à qui ne la connaît pas. Th. de Banville assure que très peu de Français comprennent les idées de Victor Hugo.

Pour les mêmes raisons, les paroles ne sont pas l'expression directe ni certaine des sentiments. Dites à une personne : « Je vous aime ! » Elle saura d'abord que le verbe aimer ne signifie pas grand'chose, puisqu'on l'applique indifféremment à une odeur, à un mets, à la couleur ou à la forme d'un vêtement, à un chien, à une femme, et encore, pour ce qui est des femmes, y a-t-il bien des manières de les aimer. Puis, la personne à qui vous parlez vous croira ou

ne vous croira pas; peut-être même s'imaginera-t-elle que vous vous moquez d'elle. Un regard, une inflexion de voix, un geste et tout autre mouvement spontané sont des expressions plus directes des sentiments que ne le sont les paroles.

Il en est du langage articulé comme des signes du calcul; à défaut de ces signes, nos calculs resteraient très élémentaires et n'atteindraient jamais les résultats prodigieux auxquels on est parvenu. De même, sans le langage articulé, nous ne posséderions pas notre énorme supériorité sur les animaux; l'incapacité de ceux-ci à se servir d'un langage articulé, à part quelques formes très simples, est une des causes de l'impossibilité où ils se trouvent, d'avoir mieux qu'une faculté de penser et de raisonner rudimentaire[1].

[1] Quelques oiseaux imitent, fort mal à la vérité, la parole humaine; la corrélation entre la faculté de penser et le langage articulé n'en est pas moins évidente.

Mais, d'autre part, l'imperfection radicale du langage articulé, c'est d'être le résultat d'une opération de l'entendement, de n'être qu'un signe conventionnel et un signe souvent équivoque, grâce aux acceptions multiples des mots.

Les poètes le sentent si bien, qu'ils se servent de tous les artifices possibles pour agir plus ou moins indirectement sur l'imagination et sur le sentiment; un de ces moyens, c'est précisément ce qu'on appelle la « musique des vers ». Nous allons voir en quoi elle consiste.

2° *Éléments sonores : Voyelles et consonnes.*

S'il y a une musique dans les vers, nous devons y retrouver les éléments qui constituent la musique des musiciens. Ces éléments sont au nombre de quatre. L'intonation donne des sons plus ou moins aigus ou graves, ou bien, comme on dit aussi, plus ou moins hauts ou bas; ces désignations, quoique sujettes à critique, nous suf-

fisent; la durée des sons fournit la mesure et le rythme; l'intensité donne des sons plus ou moins forts ou plus ou moins faibles; enfin le timbre sert de signe distinctif entre des voix ou des instruments différents; personne ne confondra le son d'un violon avec celui d'une flûte ou d'une clarinette, ni la voix de Mme Patti avec celle de Mme Nilsson.

Dans les vers, l'intonation et l'intensité dépendent principalement de la personne qui les déclame. Ce n'est pas au hasard que l'on hausse ou baisse la voix et qu'on parle plus ou moins fort; les modifications de l'intonation et de l'intensité ont leur raison d'être; mais on n'y saurait trouver aucune régularité musicale. Reste donc le timbre et le rythme; ajoutons-y l'articulation des consonnes.

La voix humaine n'a que deux timbres normaux, mais qui admettent des gradations, de manière qu'on peut passer peu à peu du timbre le plus sombre au timbre le plus clair. On dit que certaines langues ont

des sons gutturaux. On abuse beaucoup de ce mot. Il n'y a qu'un seul son en allemand qui n'existe pas en français, c'est le *ch*. Il est si peu guttural qu'il se prononce en envoyant le souffle vers la partie antérieure du palais. En espagnol, il est plus en arrière dans la bouche, mais il ne saurait être guttural. Toutes les langues se prononcent dans la bouche et le nez et ne peuvent pas se prononcer ailleurs. Le mot guttural n'a un peu de sens que lorsqu'on l'applique à la sonorité grasse des voyelles obtenues par une pression de la base de la langue qui se refoule sur l'épiglotte. Il en résulte une sonorité qui, sans doute, est vicieuse. On ne prendra pas non plus les voyelles nasales françaises pour des beautés. L'allemand et l'anglais cependant, ont des voyelles nasales qui s'écrivent par *ng* et se prononcent comme dans le Midi de la France. Nos nasales sont des voyelles simples, dont la résonance est un peu altérée par la part qu'y prennent les fosses nasales, part heureusement peu

considérable. Dans la voix chuchotée, les voyelles sont produites par un simple souffle; elles peuvent même l'être par un courant d'air qu'on fait passer à la partie antérieure de la bouche; c'est une petite expérience acoustique dont je ne parle ici que pour mémoire.

La meilleure classification des voyelles me paraît être celle de Michelot, ancien professeur au Conservatoire et artiste du Théâtre-Français. Il faut remarquer seulement que l'orthographe ne répond pas toujours à la prononciation exacte. Ainsi, lorsqu'il y a plusieurs *e* de suite, c'est le dernier qui doit faire loi. Par exemple, les mots: *éternel, j'aimai, j'aimais*, se prononcent comme *ètèrnèl, j'émé, j'èmè.* J'ajouterai que Michelot distinguait trois sons pour l'*e*: un *e* très ouvert: *ê*; un *e* moins ouvert: *è*, et l'*e* dit fermé: *é*. Tout le monde n'appréciera pas ces délicatesses: je me contenterai donc d'un seul *e* ouvert. Dans l'échelle suivante, les sons passent du timbre le plus sombre

au plus clair, de manière que la cavité de résonance semble se resserrer de plus en plus.

Ou, *ô*, *o* (dit ouvert, c'est-à-dire moins sombre), *â*, *à*, *è*, *é*, *i*.

Je mets à part les trois voyelles suivantes, parce que leur place exacte dans l'échelle n'est pas facile à préciser ; toutes les trois ont une quantité plus ou moins considérable de timbre sombre :

eu fermé (comme dans *heureux*), *eu* ouvert (comme dans *heure*) et *u*.

Enfin les quatre nasales : *on* (nasale de *ô*), *an* (nasale de *â*), *in* (nasale de *è* et non pas de *i*) et un (nasale de *eu*).

L'Académie n'ayant pas réglé la prononciation exacte des mots, l'accord sur ce point n'est pas établi[1]. Ainsi, Littré veut

[1] Cette question assez importante est trop négligée. Il m'a passé par les mains un bon nombre d'ouvrages didactiques sur l'allemand, le français, l'anglais, l'italien, l'espagnol ; jamais je n'ai pu y trouver des indications assez exactes sur la prononciation, sans compter que les contradictions n'y manquent pas.

qu'on prononce fermé le premier *e* des mots tels que *éternel* et *céleste;* il est forcé cependant d'avouer que, dans les terminaisons *ége*, l'orthographe fixée autrefois par l'Académie est contraire à la prononciation exacte. Il distingue, comme Michelot, deux *e* ouverts à des degrés différents; mais il veut que dans les temps du verbe *aimer*, le premier son se prononce toujours comme *é*; que dans le verbe *blesser*, la première voyelle se prononce toujours comme *è*, et dans le verbe *laisser*, toujours comme *ê* (c'est-à-dire très ouvert). Eh bien, appliquez cette prononciation aux deux vers de Racine que tout le monde cite comme un parfait modèle :

> Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

Il me semble qu'en disant *blèssée* et *lêssée*, on gâte sensiblement l'harmonie de ces vers, qui est très belle si l'on prononce *bléssée* et *léssée*, comme le voulait Michelot et comme

paraît le vouloir aussi M. Legouvé[1]. Puisque nous parlons de la « musique » des vers, avouons que c'est une singulière musique : à chaque instant on ne sait s'il faut faire un dièze ou un bémol.

On peut légèrement altérer les voyelles, selon qu'on veut faire dominer le timbre clair ou le timbre sombre, mais quand cette altération devient trop sensible, les voyelles se substituent les unes aux autres. Nous en avons des preuves journalières dans le charabia des chanteurs aimant à faire la grosse voix. D'autre part, il arrive que des sopranos à voix blanche et légère altèrent les voyelles en sens contraire. Mme Cabel en était un des exemples les plus marqués. Il suffisait de l'avoir entendue dans le *Pardon de Ploërmel*, commencer ainsi : *Bélla mé chévre chérie.*

Involontairement nous altérons le timbre des voyelles, selon les sentiments dont nous

[1] Voir le *Temps* du 17 avril 1873.

sommes affectés ou que nous voulons exprimer. Le timbre sombre convient en général dans les dispositions graves, sérieuses ou tristes; le timbre clair à la gaîté. En Angleterre, on appelle l'angine granuleuse « la maladie des prédicateurs », parce qu'elle provient chez eux de l'abus du timbre sombre.

La différence de timbre des voyelles peut fournir un moyen de trancher la question de l'hiatus. La règle draconienne, contre laquelle se révolte Th. de Banville, avec raison, n'existait pas autrefois. Il est assurément peu logique que deux voyelles puissent se rencontrer au milieu d'un mot et que les mêmes voyelles ne puissent pas le faire si l'une se trouve à la fin d'un mot, et l'autre au commencement du mot suivant, ou qu'elles le puissent dans ce cas, si elles sont séparées par un *e* muet qui s'élide. Il y a une grande différence entre des hiatus tels que les suivants :

Mon fait est venu au contraire...
Je suis ravi, assis entre les dieux...

et ceux-ci :

Chacun s'en va gai et falot...
Auprès de toi, en mille sortes...

Passons aux consonnes. Pour se rendre bien compte de leurs effets, il n'est pas inutile de considérer la manière dont elles se prononcent ; mais si je parlais de labiales, de labio-dentales, de linguo-dentales, de palatales, ma démonstration paraîtrait trop scolastique ; je me contenterai donc des grandes divisions, très faciles à saisir. On appelle muettes les consonnes qui ne peuvent exister sans voyelles. Par exemple, en prononçant le mot *été*, le *t* n'existe qu'au moment où l'on quitte le premier *é* et au moment où l'on attaque le second *é*.

Il y a six consonnes muettes, dont trois dites fortes : *p*, *t*, *k*, auxquelles corres-

pondent trois douces : *b*, *d*, *gu*. Aux six consonnes muettes correspondent six sifflantes, à savoir, trois fortes : *f*, *s*, *ch*, et trois douces : *v*, *z*, *j*. On remarquera que les trois dernières contiennent habituellement un son ; il en est de même des quatre consonnes appelées liquides dans la grammaire grecque : *l*, *m*, *n*, *r*, dont les trois premières sont plus propres à des effets de douceur, et la dernière à des effets de vigueur. Dans la chanson des vivandières de l'*Étoile du Nord*, Meyerbeer fait vocaliser sur la lettre *r* ; on peut en faire autant sur les six autres consonnes qui renferment un son.

Je n'ai pas compté l'*h* aspiré parmi les consonnes ; ce n'est pas une consonne comme les autres, et puis il faut distinguer deux *h* aspirés à des degrés différents, comme on le fait dans la grammaire grecque. Toute voyelle non précédée d'une autre voyelle ou d'une consonne à laquelle elle se lie sans discontinuation, est affectée d'une

aspiration (ou plutôt d'une expiration), plus ou moins marquée. Si l'on veut la prononcer sèchement, il faut l'attaquer par ce qu'on appelle le coup de glotte; cette attaque, bonne dans les exercices pour la pose et l'assouplissement de la voix, serait vicieuse quand on parle ou qu'on chante.

3° L'Harmonie Imitative.

Avant d'aller plus loin, je dois faire le procès à ce qu'on appelle l'harmonie imitative des vers; en bonne justice, je ne puis la traiter mieux que je n'ai traité la musique imitative; au contraire, elle me semble encore plus puérile.

Racine a-t-il réellement voulu, ce que je ne crois pas, faire entendre le sifflement des serpents dans ce vers:

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?

S'il l'a voulu, c'est une fantaisie qu'il faut lui pardonner, sans l'admirer. Dans l'hémistiche:

L'essieu crie et se rompt...

la chute est la même que dans la phrase : L'essieu est rond. Tous les *ron ron* du monde ne peindront pas un essieu qui se brise. Si on veut le faire, il faut se borner à dire : *Crrrac*. C'est encore ce qu'on a trouvé de plus imitatif. Dans le fameux vers :

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum,

le rythme imite le galop du cheval; encore faut-il scander le vers mathématiquement. On trouverait facilement des vers latins ou français ayant le même rythme, sans qu'il soit question de galop ni de cheval. J'en conclus qu'un vers dactylique imite plus mal encore le galop du cheval qu'un coup de grosse caisse n'imite le bruit du canon.

Les traités de rhétorique abondent en puérilités de ce genre; je les ai lues pour la première fois, il y a bien longtemps, dans le traité de l'abbé Girard, et je les ai retrou-

vées, par exemple, dans le traité de Leclerc, dix-neuvième édition[1], « approuvé pour les écoles publiques ». On y lit entre autres : « Homère fait entendre par son harmonie le bruit des flots, le choc des vents, le cri des voiles déchirées, la chute du rocher de Sisyphe. »

Les auteurs terminent invariablement par une citation de Racine, le fils, accompagnée d'une citation de Cicéron, pour dire que les gens insensibles à ces beautés imitatives n'ont pas d'oreilles et ne sont même pas des hommes. Et c'est avec ces niaiseries pédantesques que l'on prétend former le goût de la jeunesse !

4° *Allitérations et Assonances.*

Le dictionnaire de l'Académie définit ainsi l'allitération :

« Figure de mots qui consiste dans la répétition recherchée des mêmes lettres ou

[1] Paris, 1874, chez Delalain.

des mêmes syllabes. » Cette définition est une condamnation; mais les auteurs qui ont parlé plus longuement de ce sujet, n'ont pas osé refuser les circonstances atténuantes; ils ont cru, surtout, devoir faire grâce au vers de Racine sur les serpents. Cependant, les allitérations dans ce vers ne valent pas mieux que celles du vers de Voltaire :

Non, il n'est rien que Nanine n'honore.

Dans un bon style, loin de chercher les allitérations, on les évite autant que possible.

Quand l'allitération dure peu et se présente naturellement, elle peut ne point choquer, sans pour cela être une véritable beauté. Il suffit, par exemple, de mettre plusieurs verbes de suite au même temps pour qu'il puisse y avoir allitération. Le sublime du genre, c'est un poème latin en l'honneur de Charles le Chauve, où tous les mots commencent par un *c*, et un poème sur la

guerre des pourceaux, où tous les mots commencent par un *p*.

L'allitération était fort usitée dans les anciennes poésies du Nord. Dans les anciennes poésies françaises, telles que, par exemple, la *Chanson de Roland*, c'est l'assonance : en d'autres mots, la parité des voyelles suffisait pour la rime. Th. de Banville dit à ce sujet : « L'assonance n'est nullement employée par la poésie actuelle, si ce n'est dans l'intérieur des vers, et pour produire des effets d'un ordre musical trop sublime et trop subtil pour qu'il soit possible d'en résumer le principe en des règles d'école. » Que peut-il y avoir de sublime ou de subtil à faire rimer *France* avec *bande, tanche* ou *chante?* Quant à la règle à établir, elle est bien simple, car elle découle de l'analyse que j'ai faite du timbre des voyelles. L'assonance abonde dans le vers suivant de Victor Hugo :

Sorte de héros, monstre aux cornes de taureau.

Pour faire peur aux petits enfants, on fait la grosse voix; Victor Hugo fait la grosse voix pour agir sur l'imagination des grands enfants; grands ou petits, c'est toujours le même procédé.

Dans les *Chants du crépuscule*, de Victor Hugo, on trouve la strophe suivante:

Vérité profonde!
Granit éprouvé
Qu'au fond de toute onde
Mon ancre a trouvé!
De ce monde sombre
Où passent dans l'ombre
Des songes sans nombre,
Plafond et pavé!

L'effet singulier produit par la chute finale, n'est pas dû seulement au malheureux choix de l'image par laquelle la vérité devient plafond et pavé, mais aussi, aux sons clairs qui détonnent après l'abondance de voyelles sombres. On dirait un homme faisant la grosse voix pour vous communiquer quelque chose de très sérieux, et partant tout à coup d'un éclat de rire à votre nez.

L'allitération et l'assonance jouent un rôle capital dans le poème de l'*Anneau du Nibelung* de R. Wagner. Wagner cherchait le point où la poésie sent le besoin du secours de la musique. Il croyait l'avoir trouvé, non pas dans la versification usuelle qui est plus ou moins factice, mais dans la versification primitive, où la poésie cherche à devenir musicale, en faisant usage au moyen des sons qu'elle emploie, c'est-à-dire par les allitérations (similitude des consonnes) et les assonances (similitude des voyelles). Le texte de l'*Anneau du Nibelung* est tout entier fait d'après ce système. Mais quand Wagner s'est mis à écrire la musique, il n'a pas tardé à s'apercevoir que les allitérations et les assonances étaient de nul effet sous la richesse et la puissance de la musique. Il a donc interrompu la composition de la Tétralogie qu'il venait de commencer, pour écrire *Tristan et Iseult*, espérant que cet ouvrage serait plus facile à monter, et le tirerait des embarras pécu-

niaires où il se débattait. Il y est revenu à la versification usuelle qu'il avait cependant critiquée, et jamais, depuis ce temps, il n'a eu recours au système d'allitération et d'assonance. C'est une preuve qu'il l'a condamné comme inutile et sans effet.

Voilà un fait que les traducteurs semblent ignorer. Wagner, d'ailleurs, a formellement protesté contre les traductions de ses ouvrages, y compris *Lohengrin.*

5° *La Rime.*

La rime constitue-t-elle une grande beauté? En ce cas, les anciens Grecs et les Romains étaient bien malheureux de s'en passer. Y a-t-il quelque chose de plus plat et de plus pauvre que des vers comme les suivants (je parle au point de vue musical):

Dies iræ, dies illa
Solvet sœclum in favilla,
Teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus
Quando judex est venturus
Cuncta stricte discussurus !

La rime est riche, mais le rythme est pitoyable. Dans la poésie, le rythme est beaucoup plus essentiel et plus puissant que la rime. Les anciens ayant le rythme, n'avaient que faire de la rime. Celle-ci peut sembler utile en français, parce que le rythme n'y est pas assez marqué, et que l'accentuation même est défectueuse, puisqu'on prétend qu'elle tombe presque toujours sur la dernière syllabe des mots et qu'on n'a jamais pu se mettre d'accord sur ce point[1].

Rationnellement, la rime doit porter sur un mot important d'une phrase, parce qu'elle lui donne un relief particulier. Mais il en résulte forcément un défaut, que je laisse à Th. de Banville le soin de décrire. Voici, selon lui, comment procède le poète qui connaît bien son art : « Il entend à la fois non pas seulement une rime jumelle, mais toutes les rimes d'une strophe ou d'un mor-

[1] Je reviendrai plus loin sur ce sujet.

ceau, et après les rimes, tous les mots caractéristiques et saillants qui feront image, et après ces mots tous ceux qui leur sont corrélatifs, longs, si les premiers sont courts, sourds, brillants, muets, colorés de telle ou telle façon, tels enfin qu'ils doivent être pour compléter le sens et l'harmonie des premiers..... Le reste, ce qui n'a pas été révélé, trouvé ainsi, les soudures, ce que le poète doit ajouter pour boucher les trous avec sa main d'artiste et d'ouvrier, est ce qu'on appelle les chevilles. »

En effet, il faudrait n'avoir jamais analysé des vers, pour ignorer qu'il n'est pas possible d'en faire d'une manière suivie, sans chevilles. Dans le travail de rapiécetage, l'essentiel est d'assortir les morceaux et de déguiser les coutures le mieux qu'on peut.

6° *Le Rythme.*

Dans le rythme, il faut tenir compte de deux choses distinctes, l'accentuation des

syllabes et leur quantité (c'est-à-dire leur durée plus ou moins longue). Pour avoir méconnu ce principe si simple, on a fait fausse route en France depuis plusieurs siècles. Quelques indications historiques le montreront.

Après la Renaissance, on chercha naturellement à construire des vers français d'après le système prosodique des Grecs et des Romains. Le premier distique français est dû à Jodelle, qui l'a mis en tête des poésies d'Olivier de Magny, imprimées en 1553. Le voici sans commentaire :

Phébus, a | mour Cy | pris veut | sauver | nourrir et | orner
Ton vers | et ton | chef | d'ombre, de | flamme, de | fleurs.

Le traité de prosodie le plus estimé au siècle dernier était celui de l'abbé d'Olivet; la première édition parut en 1736, mais l'auteur s'empressa de faire une seconde édition considérablement améliorée. Il n'approuve pas la tentative de Jodelle; mais les résultats auxquels il est arrivé ne valent

guère mieux, comme on peut le voir par la manière dont il prosodie un vers de Boileau. Pour la facilité typographique, je marquerai les syllabes longues par — et les syllabes brèves par un v :

v — v — — — v v v v — —
Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort

Malgré les variations de la prononciation française, il n'est pas possible qu'au temps de Boileau ni à celui de l'abbé d'Olivet, on ait estropié ainsi la langue.

On peut voir, par l'Encyclopédie, avec quel soin on discutait, au siècle dernier, tout ce qui concerne la prosodie.

Le traité de Dubroca paraît être un des derniers essais d'une théorie de la versification fondée sur la quantité des syllabes [1].

[1] Traité de la prononciation des consonnes et des voyelles finales des mots français dans leur rapport avec les consonnes et les voyelles initiales des mots suivants, suivi de la prosodie de la langue française; un volume in-8°, Paris, 1824.

Inutile de dire que les indications prosodiques de l'auteur sont encore matière à contestation.

Un ancien inspecteur d'académie, J. A. Ducondut, a publié un *Essai de rythmique française* (Paris, 1856, chez Michel Lévy), où il y a d'excellentes remarques pour la musique et sur la versification en général; mais l'auteur s'égare à son tour. Il donne une centaine de pages de poésie, d'après son système, où les syllabes accentuées comptent comme longues, et les syllabes non accentuées comme brèves; à chaque pas il fait fausse route. Pour preuve, voici la première strophe d'une poésie dont les vers sont censés avoir le mètre du quatrième péon, c'est-à-dire trois syllabes brèves suivies d'une longue (vvv—).

Le fût de vin
Vide, au maillet
Répond, mais plein
Reste muet.
De tout souvent
Raisonne un sot

Quand le savant,
Lui, ne dit mot.

Le septième vers seul peut passer pour correct; tous les autres sont faux. Dans le premier, le mot *fût* est accentué d'autant plus qu'il est le sujet principal du discours. C'est tellement vrai qu'un musicien qui placerait *vin* sur le temps fort ferait une faute; c'est *fût* qu'il faut sur le temps fort.

Voici deux hexamètres que Ducondut donne comme formés chacun de cinq dactyles (—vv) et d'un trochée (—v) :

Toi, cher Tityre, étendu sous l'abri des rameaux de ce [hêtre,
Sur tes pipeaux tu médites un chant de ta muse rus- [tique.

Dans ces vers, le premier dactyle est toujours faux, car la seconde syllabe n'est pas brève, elle est longue et accentuée.

Un littérateur belge, Van Hasselt a renouvelé la tentative de Ducondut, d'une manière moins riche en incorrections, mais

sans être irréprochable[1]. Je prends au hasard ce couplet fait sur le mètre anapestique (vv—) en ne tenant pas compte de la rime féminine :

Tous les pleurs que je verse, ô mon ange,
Tous mes pleurs,
Le printemps les rassemble et les change
Tous en fleurs.

J'y vois deux fautes : dans le second vers le mot *tous* est nécessairement accentué, et par conséquent, compte comme une syllabe longue, sinon ce vers est la plus insipide des chevilles. Dans le troisième vers, la première syllabe du mot *printemps,* quoique non accentuée, ne saurait compter pour une brève, car sa durée est bien le double de celle de l'article *le.*

Voici un distique plus correct :

Blanche, au milieu des étoiles charmantes qui brillent, [la lune
Mène leur chœur à travers l'ombre muette des nuits.

[1] Les quatre incarnations du Christ, poëme suivi de soixante-sept nouvelles études rythmiques, un vol. in-12, Bruxelles, 1867.

Reste à savoir si, dans les deux vers, la césure n'offre pas matière à critique; dans la déclamation, cette césure disparaît absolument, parce qu'on ne saurait séparer des mots liés intimement par le sens des phrases.

La quantité des mots *à travers* n'est certes pas la même dans l'expression : *à travers l'ombre* que dans celle-ci : *à tort et à travers*. Sans doute, il y a en français des syllabes accentuées et d'autres qui ne le sont pas ; mais admettons que l'accent prosodique tombe le plus souvent sur la dernière syllabe sonore des mots, cet accent peut être modifié par l'accent oratoire ou pathétique, lequel se règle sur l'importance des mots pour le sens d'une phrase. Indépendamment de l'accentuation, il y a des syllabes longues ou brèves, car il serait absurde, par exemple, de regarder comme brèves les trois premières syllabes du mot *mortellement;* la troisième seule est brève. Au surplus, dans un mot de plusieurs syllabes, la

dernière n'est pas la seule accentuée; ainsi dans le mot *mortellement*, on accentuera la seconde syllabe et la dernière. C'est de ces faits très simples, et non pas d'une prosodie plus ou moins factice, que résulte le rythme véritable des vers français.

En 1872, M. Thurot a lu, à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, un mémoire sur l'accent tonique de la langue française[1]. Il a constaté qu'on n'est pas d'accord sur ce point; il a affirmé que l'accent tonique existe, et comme exemples, il a cité les mots : arrive, département, nation. A son avis, dans le premier de ces mots, l'accent tombe sur *ar*, dans le second, sur *par*, et dans la troisième, sur *na*. Je ne puis prétendre résoudre la question; peut-être y a-t-il toujours un accent sur la dernière syllabe

[1] Le travail de M. Thurot paraît être resté inédit ; je l'ai vainement cherché dans les mémoires de l'Académie qui ont été publiés. Voir le *Temps* du 10 septembre, du 11 et du 30 octobre 1872.

sonore des mots, mais d'après ce que je viens de dire, cet accent n'est pas le seul ; ainsi dans le mot : *département*, l'accent tombe sur la seconde syllabe et sur la dernière. On peut admettre que dans : *nation*, l'accent est sur la dernière syllabe; mais la première est longue et bien marquée. Il en est à peu près de même pour le mot : *arrive*. Dans un passage bien connu de la *Dame blanche* de Boieldieu, on chante : *J'arrive, j'arrive, en galant paladin* ; l'accent (le temps fort) tombe toujours sur la seconde syllabe du mot : *arrive*, sans que jamais on y ait vu une faute de prosodie. Lorsqu'on dit par exemple : *Arrivez donc !* on appuie sur la première syllabe et sur la dernière ; c'est une conséquence de ce que, faute d'un mot meilleur, j'ai appelé plus haut accent oratoire. Le rythme musical, proprement dit, offre des faits analogues.

En résumé, il faut donc considérer trois choses :

1° L'accent tonique, tombant sur une ou plusieurs syllabes d'un mot[1].

2° La quantité des syllabes (longues ou brèves).

3° L'accent oratoire.

Un auteur belge, Boscaven, a publié à Bruxelles un petit traité de versification, où il prétend réduire tous les hémistiches des alexandrins de Racine et de Victor Hugo à sept types, dont voici les modèles; les syllabes imprimées en caractères plus gros sont les syllabes accentuées, et qui, selon Boscaven, déterminent la forme rythmique;

Ton orgueil**LEU**se **TÊ**te.
Dépouil**LÉ** d'arti**FI**ce.
Es**CLA**ve de l'a**MOUR**.
RIre de ma dou**LEUR**.
Le **JOUR** é**TAIT** plus **BEAU**.
OUI, c'est **MOI** qui le **DIS**.
MEURS, que ton **NOM** pé**RIS**se.

[1] Dans le mot : *considérablement*, par exemple, il y a trois syllabes accentuées.

Ces types ne sont évidemment pas les seuls, car Boscaven suppose que les deux dernières syllabes (les *e* muets de la fin ne comptant pas) forment toujours un ïambe; or, ce n'est pas le cas si l'hémistiche se termine par un mot comme *relâcher*, par exemple, où la dernière syllabe est brève et accentuée, tandis que la seconde est d'une longueur bien marquée. On voit encore ici combien on risque de se tromper en ne considérant rien que la quantité des syllabes ou rien que leur accentuation.

Un auteur plus récent, M. Becq de Fouquières, dans un traité de versification française (Paris, 1879), a tenté de noter musicalement le rythme des vers. Malheureusement, il attache trop d'importance à des allitérations et à des assonances. Exemples :

Je **M**ourrai, **M**ais au **M**oins **M**a **M**ort **M**e vengera.
Cet**T**e **B**ê**T**e marchait, **B**at**T**ue, ex**T**énuée.

Ces allitérations sont purement fortuites; le poète ne les a pas cherchées, et le lecteur

ou l'auditeur n'y fait pas attention ; ou si l'on prenait garde aux *m* multipliés du premier vers, il en serait comme des *s* dans le fameux vers de Racine sur les serpents. Les assonances peuvent sembler suffisantes pour la rime, comme nous l'avons vu, mais pour le reste, l'harmonie des vers ne résulte ni des allitérations, ni des assonances, ni de la prétendue harmonie imitative, ni d'autres enfantillages.

7° *Principes fondamentaux de l'harmonie des vers.*

L'harmonie des vers repose sur cette loi très simple, que *la sonorité et le rythme doivent être en rapport avec la pensée ou le sentiment exprimé.* Or, les éléments de la sonorité et du rythme sont des voyelles plus ou moins claires ou sombres, plus ou moins pointues pour ainsi dire, plus ou moins arrondies, des consonnes plus ou moins douces ou fortes, plus ou moins sèches ou coulantes, soit simples soit accumulées ;

puis, des syllabes plus ou moins longues ou brèves, plus ou moins accentuées, des rythmes plus ou moins légers ou rapides, ou plus ou moins lourds et massifs.

L'accumulation des consonnes peut servir à des effets durs ou énergiques ; elle est plus fréquente en allemand qu'en français ; elle n'existe que d'une façon très restreinte en italien, où elle ne produit pas de duretés, comme elle en donne trop souvent en allemand. L'effet des consonnes peut contribuer à l'harmonie des vers, comme le timbre des voyelles, sans être pour cela un effet musical.

Puis l'alternance des voyelles et des consonnes de qualités différentes peut former des modulations qui ont leur charme.

Pour montrer l'application de ces principes, je reprends les deux vers de *Phèdre* cités plus haut. J'y remarque que toutes les voyelles sont simples (*ia* ne forme pas diphtongue), et que le choix en est très heureux ; le timbre sombre domine, surtout dans le second vers ; il faut se garder, cependant, d'y

voir, comme l'a fait il n'y a pas longtemps un poëte académicien, « des perspectives de plages désolées et de longues allées désertes ».

Toutes les consonnes sont simples aussi, excepté dans un seul endroit, où trois consonnes se suivent; les deux dernières de ces consonnes sont très douces. Cet assemblage force l'acteur et l'auditeur d'arrêter leur attention sur la « blessure d'amour. »

Voyons le rythme. Je divise chaque vers en quatre pieds, de cette manière :

Aria- | ne ma sœur, | de quel amour | blessée
Vous mourû- | tes aux bords | où vous fû-tes | laissée!

Le premier hémistiche de chaque vers forme deux anapestes (vv—) bien marqués; le dernier pied de chaque vers est un spondée (— —), car les syllabes sont nécessairement longues, grâce à la terminaison féminine et à l'accent pathétique ou oratoire. Le mètre du troisième pied est dans l'un des vers : vvv— (quatrième péon) et dans l'autre :

vv—v (troisième péon). Cette petite irrégularité donne un charme de plus, et les deux vers sont très-beaux sous le rapport du rythme comme à tous les autres égards.

On a voulu voir aussi une beauté dans les liaisons produisant dans le second vers: *zaux* et *zoù*. Le *z* est une consonne douce, et les liaisons doivent être peu accusées; mais y chercher une allitération, par rapport aux *ss* qui suivent, c'est attribuer à Racine une puérilité qu'il n'a ni commise ni voulu commettre.

Condillac fait remarquer avec raison que le vers:

> Traçât à pas tardifs un pénible sillon,

est plus long que celui-ci :

> Le moment où je parle est déjà loin de moi.

Après avoir donné quelques autres exemples, il dit: «La qualité des sons contribue à l'expression des sentiments. Les sons

ouverts et soutenus sont propres à l'admiration; les sons aigus et rapides, à la gaieté; les syllabes muettes, à la crainte; les syllabes traînantes et peu sonores, à l'irrésolution. Les mots durs à prononcer expriment la colère; plus faciles à prononcer, ils expriment le plaisir ou la tendresse. Les longues phrases ont une expression, les courtes en ont une autre; l'expression est la plus grande lorsque les mots y contribuent, non-seulement comme signes des idées, mais encore comme sons. C'est un effet du hasard quand on peut faire concourir toutes ces choses. » Tout cela n'est pas rigoureusement exact, mais en tout cas cette façon de considérer le sujet est la seule raisonnable.

Pour montrer comment on peut se tromper en ne tenant pas compte des véritables conditions rythmiques, je prends les deux vers suivants de Victor Hugo :

C'est naturellement que les monts sont fidèles
Et purs, ayant la forme âpre des citadelles.

Th. de Banville se contente d'admirer comment « le grand mot terrible *citadelles* est appuyé sur le mot court et solide *âpre.* » Le mot *citadelles* n'est terrible que par le sens ; autrement le mot *mortadelles* serait plus terrible, s'il ne désignait une espèce de charcuterie. Puis le mot : *citadelles* n'est long que pour les yeux ; pour l'oreille, le mot *âpre* est à peu près aussi long. Voilà le mot terrible, si tant est qu'il y en ait un : composé d'un *â* plein, long, demi-sombre, et de deux consonnes dures, il répond bien à sa signification. Les mots *forme âpre* donnent un spondée, appui solide et massif au milieu du vers, et qui est suivi immédiatement de quatre syllabes brèves avant l'arrivée d'une syllabe bien accentuée. Il faut seulement marquer un peu la première syllabe de *citadelles*. Otez ce lourd spondée, le reste du vers ne sera pas plus terrible musicalement que ne l'est un air de flageolet.

Par contraste, prenons quelques vers mau-

vais, toujours musicalement, car, pour le reste, je ne veux empêcher personne de les trouver excellents :

> Du Christ avec ardeur Jeanne baisait l'image;
> Ses longs cheveux épars flottaient au gré des vents ;
> Au pied de l'échafaud, sans changer de visage,
> Elle s'avançait à pas lents.

Il y a bien des sons clairs dans le premier vers; dans le second, il y a trop d'ïambes. L'auteur paraît avoir voulu qu'on les marquât bien, afin de nous montrer les vents venus des quatre points cardinaux, et profitant des derniers moments de la pauvre Jeanne pour tirer ses cheveux à hue et à dia. Le troisième vers est d'une maigreur trop visible, mais le quatrième est le bouquet. Casimir Delavigne s'est-il figuré qu'en ne mettant que huit syllabes et en terminant par *pas lents*, il représenterait bien Jeanne prête à être brûlée vive ? Voici les voyelles du vers (je ne compte pas l'*e* muet, qui est absorbé presque entièrement) : *è, à an, è, à, â, an.* Quelle musique !

Il est évident, d'ailleurs, que l'harmonie des vers reste subordonnée au sens et au bon sens, autrement les vers suivants de Malherbe, sur la pénitence de Saint-Pierre, seraient superbes.

C'est alors que ses cris en tonnerres éclatent,
Ses soupirs se font vents qui les chênes combattent;
Et ses pleurs qui tantôt descendaient mollement,
Ressemblent au torrent qui des hautes montagnes,
Ravageant et noyant les voisines campagnes,
Veut que tout l'univers ne soit qu'un élément.

Le dernier vers est un peu mesquin; on n'est pas parfait.

En comparant des langues différentes, on peut faire d'intéressantes remarques sur leurs qualités plus ou moins harmonieuses; j'en donnerai un seul exemple. Les fantômes qui apparaissent à Richard III dans son sommeil (au cinquième acte de la tragédie de Shakespeare), terminent chacun leurs malédictions par les mots: *despair and die* (prononcez: dispêre annd' daï)! Les voyelles claires prennent ici une sonorité particuliè-

rement mordante. En français : *désespère et meurs* ! est plus faible; en allemand dans *Verzweifle und stirb !* le premier mot est bon, mais le dernier est sec et mesquin ; mieux vaut l'italien par les voyelles ouvertes et bien accentuées : *despera e mori !* Le dernier mot surtout a une sonorité pleine et énergique.

Seulement, il n'y a pas une grande différence entre *mori* et *amore*. Il en sera toujours de même : chaque fois qu'un mot semblera d'un effet particulier, on en trouvera facilement un presque pareil et d'un effet tout autre; nous l'avions déjà vu. L'essentiel dans un mot, c'est la signification.

Concluons.

La poésie n'est pas une musique, ce n'est autre chose que l'aspiration du langage articulé à *devenir* musique, c'est-à-dire à agir directement sur le sentiment par son union avec le son musical. Cette union, pour être rationnelle, doit être le résultat d'un besoin,

la musique acquérant par elle une clarté et une précision d'expression qui lui manquent; la poésie, à son tour, acquérant une action profonde sur le sentiment humain, action qu'elle cherche vainement dans les artifices de la versification.





TROISIÈME PARTIE



X

LE ROLE CARACTÉRISTIQUE DE LA MUSIQUE DANS LES BEAUX-ARTS

Si je voulais ne m'occuper que des *Illusions musicales*, je pourrais regarder ma tâche comme terminée; mais il y a peu de danger à vouloir faire dire à la musique plus qu'elle ne peut dire; il y en a bien davantage à prétendre qu'elle ne signifie rien ou peu de chose, et le nombre des personnes qui répètent cette absurdité est beaucoup plus grand qu'on n'est porté à le croire.

Les Allemands et les Italiens se gardent bien de médire de l'art musical, parce qu'ils comptent leur musique comme une de leurs gloires nationales, et ils ont raison. En France, au contraire, on met volontiers la musique au-dessous de la poésie et des arts classiques; je réclame simplement sa place à côté de ces arts et au même rang, comme dans d'autres pays. Je dois donc examiner ce que la musique signifie réellement, et si difficile que soit la question, je tâcherai de parler le plus clairement possible.

1° L'unité tonale.

Quand j'ai publié mes articles sur l'*ethnographie des instruments de musique*, nous venions seulement de savoir la vérité sur les Japonais, par l'ouvrage de M. Alexandre Crauss, de Florence, et sur les Hindous, par les instruments, les ouvrages, les renseignements dus à la générosité du rajah directeur de l'école indigène de musique à Calcutta.

Fétis avait soutenu, on ne sait pourquoi, que les Orientaux chantaient par petits intervalles, ce dont on ne voit nulle raison.

On remarquera d'abord que partout où l'on était arrivé à un certain système musical, on a divisé une corde en deux, trois ou quatre parties égales, et ce fut le point de départ de la construction des instruments à cordes. Les instruments dont le manche est divisé en cases, ont naturellement précédé les instruments à archet sans cases.

Il n'est pas vrai que les Chinois n'emploient que la gamme de cinq notes, sans demi-tons, représentée par les touches noires du piano ; quand cela serait exact, ce serait toujours un fragment de notre gamme. Les Chinois se servent seulement du demi-ton moins qu'autrefois, et un de leurs auteurs leur en fait un reproche. La gamme de cinq notes se trouve d'ailleurs aussi dans des mélodies du Nord. L'absence du demi-ton leur donne une apparence naïve et enfantine. On peut en faire la

preuve sur la romance de la Rose, qui est une mélodie du Nord intercalée par Flotow dans *Martha*. Il suffit de supprimer le demi-ton qui s'y trouve, car la modulation au milieu est une addition trop évidente.

Les Japonais ont emprunté le système des Chinois en le développant et en se servant librement du demi-ton. Ils emploient même la gamme chromatique complète dans la musique instrumentale. Ils accordent les instruments dont le manche est divisé en cases par octave, par quarte et par quinte selon un des systèmes usités chez nous en physique.

Les Hindous, depuis un temps immémorial, accordaient leurs instruments à cordes absolument comme la plupart de nos physiciens, à une différence insignifiante près. Le procédé dont ils se servent aujourd'hui, et qui date de plusieurs siècles avant Jésus-Christ, n'est rien qu'un moyen expéditif d'obtenir une justesse suffisante, car la déviation de la justesse mathématique n'atteint

jamais un comma (neuvième partie d'un ton). Ils se servent de notre gamme transposée en différents tons.

Les Arabes ont montré une oreille moins délicate que les Hindous dans l'accord de leurs instruments. Ils se sont aussi servis de notre gamme; mais à une certaine époque ils ont tenté, non pas de chanter par tiers de ton, ce qui est impossible, mais d'intercaler deux sons dans l'intervalle d'une seconde majeure, à peu près comme nous le faisons, en distinguant ut dièze de ré bémol; puis ils ont renoncé à ce raffinement dont on ne rencontre aujourd'hui aucune trace dans la pratique. Salvator Daniel, qui jouait du violon, se plaisait à faire de la musique, en Algérie, avec les indigènes, sans jamais rencontrer d'autre système que le nôtre. M. Victor Loret, en Egypte, a noté la partition de tout un ballet d'almées. Il se faisait jouer chaque partie d'instrument isolément, puis mettait le tout en partition et vérifiait l'ensemble pendant

l'exécution. La musique est conforme à la nôtre, et tous les instruments que j'ai pu examiner moi-même étaient chromatiques.

Les anciens Grecs avaient aussi cherché à utiliser des quarts de ton, puis ils les ont abandonnés et s'en sont tenus à la gamme diatonique sur laquelle est basé le plain-chant.

Si nous passons aux nations qui n'en sont pas arrivées à un système tonal et sont restées au bas de l'échelle sociale, nous trouvons les airs de musique conformes à notre gamme. M. Petitot, un très digne et très respectable prêtre, a passé quinze ans sous le cercle polaire, chez les Danites ou habitants indigènes du Canada. Il avait demandé à être envoyé comme missionnaire, le plus loin possible, pour faire des études de folkloriste. Il a décrit le pays et les mœurs de ses habitants dans les livres qu'il a publiés; il en étudiait et il en parlait la langue.

Il se servait d'un harmonium pour le

culte religieux; il a noté près de cinquante airs du pays, dont il n'a pu publier qu'une partie dans ses ouvrages, mais dont j'ai la collection.

A l'autre extrémité de la terre habitée, nous trouvons les Hottentots. Nous en avons vu, il y a quelques années, au Jardin d'acclimatation. Je les ai entendus à différentes époques, je les ai bien examinés et j'ai noté les airs qu'ils chantaient; c'étaient des mélodies courtes, simples et faciles à saisir. Nous avons vu ensuite des spécimens de diverses populations d'Asie ou d'Afrique, soit au Jardin d'acclimatation, soit aux expositions universelles; j'ai noté leur musique, ou d'autres personnes s'occupant d'études folkloristes l'ont fait, et j'ai recueilli tous ces documents, dont la conclusion à tirer est toujours la même.

Les renseignements authentiques nous sont arrivés d'autant plus en retard, que les voyageurs, généralement, sont peu experts dans les questions musicales, et que

les oreilles européennes sont d'abord déroutées par une musique qui ne leur est pas habituelle. Nous en avons vu un exemple à l'Exposition universelle de 1889, au théâtre annamite de l'esplanade des Invalides. En cas pareil, le mieux est de se mettre directement en communication avec les musiciens et d'obtenir ainsi des renseignements exacts. Quelques bizarreries qu'on peut rencontrer ne prouvent rien d'ailleurs. Il paraît qu'aujourd'hui, dans les églises chrétiennes d'Orient, les chanteurs qui ne semblent pas très habiles veulent faire des intervalles de trois quarts et de cinq quarts de son; ils les font nécessairement faux. Je suppose que la cause en est à une expression erronée mise en circulation par Fétis : celle de notes attractives. Les tendances vers une résolution, pour parler correctement, résultent des rapports harmoniques. Quant on chante *do*, *ré*, *mi*, il n'y a pas plus de raison de faire le *ré* trop haut que de le faire trop bas, quand on chante *mi*, *ré*, *do*. C'est le cas de

rappeler la vieille question : vaut-il mieux chanter trop haut ou trop bas ? Réponse : il vaut mieux chanter juste.

Si maintenant nous suivons le développement de l'art depuis le moyen âge, nous pouvons en constater la marche progressive très exactement. La découverte de l'harmonie devait commencer par des tâtonnements, mais grâce au sens musical des compositeurs, le système s'est développé, et les compositions du XVI[e] siècle, dont les plus célèbres sont celles de Palestrina et de Roland de Lassus, sont encore fort correctes aujourd'hui, quoiqu'écrites dans un système différent du nôtre. La distinction fondamentale entre l'ancienne tonalité et la tonalité moderne, c'est que dans la tonalité du plain-chant on est parti de l'équivalence des degrés de la gamme, et l'on a dû marcher d'inconséquence en inconséquence. Dans la tonalité moderne, au contraire, chaque degré a son rôle distinct. Je prends pour exemple l'air : *au clair de la lune*; il

comprend deux phrases dont la première est répétée immédiatement et après la seconde. La première phrase n'a que trois notes, do, ré, mi; cependant le do est posé franchement comme tonique ou note fondamentale. La deuxième phrase a cinq notes, elle se termine par une modulation en sol, quoique le fa dièze ne soit pas exprimé. Ces propriétés se manifestent par la disposition des notes de la division rythmique; elles ne sont pas tout à fait évidentes par elles-mêmes, j'en conviens, mais l'usage de l'harmonie les rend incontestables.

Dégagée des entraves contre lesquelles elle s'était insurgée, la musique put désormais prendre un développement libre, dont les principaux représentants sont : Bach, Hændel, Haydn, Mozart et Beethoven. Le guide le plus sûr était toujours leur propre sens musical, aidé de l'exemple de leurs prédécesseurs; ils dépassaient les limites des théoriciens; Gottfried Weber, le premier,

prit pour base une analyse exacte des œuvres de composition.

Nous en conclurons que notre gamme est partout le fondement de la musique, et elle doit l'être; nous ne pouvons agir que conformément à notre nature, et la musique ne nous toucherait pas si profondément, si elle n'avait une liaison intime avec cette nature. Les lois fondamentales du rythme et de la tonalité sont inhérentes à notre esprit, comme le sont les lois de la pensée. Celles-ci sont partout les mêmes, ce qui ne veut pas dire qu'elles sont partout également bien en jeu. M. Petitot, par exemple, nous a transmis, avec une fidélité et une exactitude de folkloriste modèle, des légendes en langue danite, avec la traduction. Il est curieux de voir une peuplade absolument inculte, mais non point inintelligente, que la rigueur du climat et la pauvreté du pays ont empêché, d'être civilisée, mais aussi détériorée par l'influence européenne.

Nous pouvons constater les lois musicales,

comme nous constatons les lois de la pensée, les lois de la physique ou de la chimie, et nous ne pouvons pas démontrer autrement les lois du beau dans les arts classiques.

Ces comparaisons n'empêchent pas que la musique ne soit un art tout à fait à part, ne relevant point du monde extérieur, comme les arts plastiques, ni d'un langage articulé. On ne saurait apprécier de prime abord, ni la peinture, ni la sculpture, ni une littérature quelconque; c'est encore plus vrai pour la musique. Le plus grand des poètes allemands, Gœthe, nous en offre la preuve. Certes, il avait une grande intelligence, mais jamais ses études ne s'étaient portées sur la musique. Mendelssohn raconte dans ses lettres, quelle peine il eut de donner à Gœthe, au moyen du piano, une idée de ce que pouvait être une symphonie de Beethoven. Gœthe lui-même a fait plusieurs pièces d'opéra; une seule a pu servir: c'est une assez grossière paysannerie qui, spirituellement transformée par

Scribe, a fourni le texte du Châlet d'Adolphe Adam. Il faut voir la *deuxième partie* écrite par Gœthe pour la *Flûte enchantée*; ce ne sont rien que des puérilités, où l'élément musical n'a point de prise. Gœthe, cependant, était allemand, et il ne lui aurait pas été trop difficile de savoir la vérité. L'opéra de Mozart ne devait d'abord être qu'une féerie, d'après un conte de Wieland, et il commence ainsi; c'est par suite de circonstances politiques qu'il devint un plaidoyer en faveur de la franc-maçonnerie. Mozart sut y distinguer, avec un tact exquis, le côté musical, et quand on sait dans quelles limites étroites il devait se maintenir pour le théâtricule de Schikaneder, on comprendra que la *Flûte enchantée* est non seulement un chef-d'œuvre, mais un tour de force que Mozart seul pouvait accomplir.

2° Les aveugles, juges des couleurs.

Existe-t-il un pays où les aveugles sont juges des couleurs, mieux que cela, où ils

nient les couleurs, parce qu'ils ne les voient pas, et se prétendent, cependant, les seuls vrais voyants? Ce pays, c'est la France. Les littérateurs, chez nous, ne s'occupant que de jouer avec les mots, s'imaginent que tout est dans ces mots. Ils connaissent plus ou moins bien leur langue, ils font même des vers sans avoir le génie de Gœthe; mais après? Tantôt, parlant comme le renard de la fable, ils disent que la musique n'a pas d'expression, et que c'est le chanteur qui lui en donne; tantôt ils ressassent le mot de Beaumarchais: « Aujourd'hui ce qu'on ne peut pas dire, on le chante »; seulement ils faussent invariablement le sens du passage, en supprimant le premier mot. Tantôt encore — et ce sont les plus spirituels qui parlent — ils disent que la musique est « le plus cher de tous les bruits ». Malgré le dédain qu'ils ont pour la musique, on voit partout les littérateurs écrire sur cet art, et faire de la critique musicale. Ils aiment assez gagner de l'argent en faisant mettre

leurs pièces en musique, et quand un ouvrage a du succès, ils s'en attribuent volontiers le mérite. Après la brillante réussite du *Freischütz,* C. M. de Weber donna à son collaborateur, Frédéric Kind, un supplément au prix convenu ; Kind fut fort mécontent, il traita Weber d'ingrat. M. Jules Barbier, dans une de ses préfaces, s'est vanté d'avoir dégagé *Faust* des « brouillards germaniques ». Je ne parle pas du farceur qu'il a fait de Méphistophelès, puisque j'ai dit que le personnage de Gœthe n'est pas musical ; mais qu'est devenu Faust ? un pauvre sire qui, au moment de se suicider, appelle le diable ; il est fort surpris de le voir arriver et veut le renvoyer ; mais le diable ne s'en va pas ainsi, et Faust lui vend son âme pour acquérir la jeunesse et mettre à mal une petite fille qui s'y prête trop complaisamment. Le pacte est en bonne forme, et Faust devrait être damné ; mais il paraît que le bon Dieu de M. Jules Barbier n'est pas de meilleure foi que le Wotan de Wagner. Une

heure suffit à Marguerite pour se perdre, et elle se jette littéralement à la tête de son amant; elle s'en tire finalement par un grand éclat de voix. Ah ! si elle n'avait pas cet éclat de voix !..... et voilà l'éternel féminin ?..... Mais M. Jules Barbier a inventé la grotesque plaisanterie de la croix et l'inutile et ridicule Siebel ! Voilà ce qu'il appelle avoir dissipé des brouillards, dont personne ne s'était douté. On ne croit cependant pas la musique de Gounod inutile au succès de *Faust*, non plus que celle de Rossini à la célébrité de *Guillaume Tell*.

Non contents de leur ignorance en musique, les librettistes veulent donner des leçons aux compositeurs, comme a fait Louis Gallet, dans la préface d'un de ses plus mauvais poèmes : *Thaïs*.

Pour comble, ce sont les littérateurs que l'on consulte sur des questions musicales. Lors de l'Exposition universelle de 1889, on ouvrit un concours pour une cantate de circonstance. On en demanda, comme d'ha-

bitude, le texte à une commission de littérateurs. Quand le poème couronné fut mis sous les yeux de la commission musicale dont je faisais partie, ce fut une stupéfaction générale. Le texte nous parut très défectueux, mais la commission littéraire ne voulut en aucune façon tenir compte de l'avis des musiciens. Il fallut donc, bon gré, mal gré, mettre la cantate au concours; le résultat fut jugé nul, quoiqu'il y eût des œuvres qui n'étaient pas sans valeur. On a cependant voulu utiliser le texte; la commission musicale demanda à l'auteur d'y faire quelques changements. Il s'y refusa, disant que son poème avait été choisi entre cent-trente ou cent-quarante autres, et qu'il avait même reçu des compliments. Il en sera toujours ainsi en France: ce seront toujours les aveugles qui jugeront des couleurs, et les littérateurs que l'on consultera sur les questions musicales. Condillac dit que les sciences sont des langues bien faites, parce qu'il y faut d'abord une terminologie précise et exacte, et

qu'ensuite il y faut tenir toujours un langage clair et rationnel. Ça s'applique d'abord aux sciences mathématiques, puis à la physique, à la chimie et à toutes les sciences naturelles. Les médecins se distinguent par la facilité avec laquelle ils empruntent des mots au grec ou forgent des dénominations d'après cette langue.

Il paraît résulter aussi de la déclaration de Condillac, qu'en dehors des sciences, les langues ne sont pas bien faites. On sait comment se forment les langues, d'abord par le besoin, puis selon les circonstances du moment, selon le caprice ou le hasard; elles se forment ou se déforment, font des emprunts les unes aux autres, se transforment plus ou moins complètement et prennent une apparence nouvelle, se servent des mêmes mots dans des acceptions différentes, et parfois n'ayant aucun rapport ensemble. M. Petitot nous a donné des exemples de ce que peut être une langue à l'état inculte, et il s'écoule des

siècles avant qu'on songe à régulariser une langue, à la prémunir contre les détériorations, les altérations arbitraires ; encore n'en peut-on pas empêcher les modifications continuelles, si soigneux qu'on soit sur ce point, et avec raison, en France.

Prenons exemple pour la terminologie musicale : *sons hauts ou bas, graves ou aigus, gamme, échelle, degrés, monter, descendre, voix de poitrine, voix de tête, voix blanche, voix mince, grosse voix, voix sourde, voix éclatante, voix mixte, coup de glotte, battre la mesure, coup d'archet, démancher, attaquer une touche, briser, délier ou assouplir les doigts*, etc., presque toute la terminologie musicale pourrait y passer ; toujours des mots détournés de leur signification ou des dénominations fausses ; et il en serait exactement de la même façon si, au lieu du français, nous prenions une autre langue. Si nous voulons y faire attention, nous verrons que, continuellement dans la conversation, nous nous servons d'expressions

inexactes ou pouvant donner lieu à un malentendu. C'est la loi générale de toutes les langues; l'essentiel est que l'on se comprenne bien.

Peut-on, par une description, donner une idée exacte d'un tableau ou d'une statue? Certes non; on n'en peut donner qu'une idée générale, et les explications les plus minutieuses n'y feront rien; un coup d'œil sur le tableau ou la statue en donnera une idée plus précise et plus vraie. Encore, la peinture et la sculpture s'adressent-elles au sens de la vue. Mais la musique a pour domaine un monde de sons particuliers, régi par des lois tout à fait spéciales; elle s'adresse, par conséquent, au moyen de l'ouïe, directement à l'âme.

Un mathématicien, sortant de voir représenter une comédie, disait: « Qu'est-ce que cela prouve? » Il ne faut pas chercher partout des formules de mathématique; et il ne faut pas davantage voir tout par l'intermédiaire de substantifs, de verbes et d'ad-

jectifs; ce sont là de simples signes conventionnels, qui n'ont aucune valeur pour qui n'en connaît le sens exact ; la musique n'a nul besoin de cet intermédiaire ; elle s'adresse directement à tous ceux qui ont l'éducation nécessaire pour la comprendre.

3° L'expression musicale.

Beethoven a écrit en tête du premier morceau de sa *Symphonie pastorale:* « Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande, » ce qui signifie, traduit mot à mot et le moins inexactement possible : Éveil d'impressions sereines par l'arrivée à la campagne. Ce titre indique un sujet, mais il ne donne absolument rien pour la musique. Beethoven à dû tirer de lui-même un motif, il y en a joint d'autres, et il les a développés selon les principes de l'art, de manière à produire sur l'auditeur des impressions parfaitement claires.

Beethoven a simplement voulu rendre le

sentiment de bien-être moral et physique que font naître l'aspect de la campagne, l'air pur et sain que l'on respire, la chaleur du soleil, la prospérité de toute la végétation. Ce sont des impressions, il n'y a rien de descriptif. La symphonie pastorale est la seule où l'auteur ait eu un vestige de programme; le titre: *Symphonie héroïque* n'indique rien.

On a conservé une partie des cahiers reliés que Beethoven avait l'habitude de porter avec lui, et où il notait les idées musicales qui lui venaient, et des observations étrangères à la musique. On a calculé que s'il avait écrit toutes les symphonies pour lesquelles il avait préparé des éléments, il en aurait produit plus de quarante. Une idée lui venait, il l'écrivait, la changeait, la transformait, la négligeait ensuite et ne mettait au jour que des œuvres parfaitement mûries et terminées. Ces œuvres avaient un sens profond, dans la langue qu'il parlait admirablement et en maître. On a discuté

fort inutilement, pour dire que la musique n'est pas une langue. Si, elle est une langue, comme elle a des sons hauts ou bas, graves ou aigus ; il faut bien que nous nous servions des mots qui existent ; nous ne pouvons, comme les médecins, en chercher dans le grec. Mais c'est une langue qu'il faut avoir étudiée pour commencer à la comprendre, et il faut l'avoir étudiée beaucoup pour la parler.

On pourra remarquer que dans un grand morceau de symphonie, il y a un petit nombre de motifs dont les développements font les frais de presque tous les morceaux. Ces développements sont faits selon la gradation de l'intérêt et selon les règles de l'art; car une œuvre musicale a, comme toute œuvre d'art, une forme déterminée, nécessaire pour la beauté, la clarté, l'unité. Il est donc absurde, comme l'a fait un littérateur, de dire que Haydn, avant de composer une symphonie, se traçait une sorte de programme. Haydn,

comme Mozart et Beethoven, cherchait d'abord des idées, ou saisissait celles qui lui venaient spontanément; puis il les mettait en œuvre, selon le parti qu'elles lui offraient, et selon les lois musicales. Je n'ai jamais entendu aucune symphonie de lui qui eût l'apparence d'un morceau à programme.

Mendelssohn était porté à croire que, dans une symphonie, le plus important c'est l'invention des motifs; que les développements sont l'effet d'un esprit ingénieux ou d'une fantaisie heureuse. Cela peut être vrai, mais pas toujours; par exemple Beethoven avait dédié la symphonie héroïque à Napoléon Bonaparte.

Dans le premier morceau, on peut distinguer trois motifs principaux. Le premier n'est autre chose que l'accord parfait; le deuxième est basé sur un dessin de trois notes; le troisième ne paraît pas plus important. Donnez ces motifs à un autre compositeur, qu'en fera-t-il? La valeur du morceau tient essentiellement à la manière

dont Beethoven les a développés, les a reproduits, les a opposés les uns aux autres, les accompagnements, je pourrais dire les mélodies secondaires. Tout cela est œuvre de création comme l'invention des motifs eux-mêmes.

Wagner appelle la symphonie : « l'idéal de la mélodie de danse » ; il faut supposer qu'il prend le mot de danse dans le sens général de mimique rythmée. Nous avons vu, en effet, qu'il y a un rapport entre les dessins mélodiques et la mimique humaine. Mais il n'en résulte pas que ce rapport existe toujours. Si vous essayez de traduire en mimique le premier morceau de la symphonie héroïque, vous ne tarderez pas à vous apercevoir que c'est d'autant plus impossible que le langage mimique est trop restreint, trop limité, trop pauvre. Il y a de la musique qui se laisse traduire en mimique, comme il y en a qu'on peut assez bien traduire en paroles, mais il faut toujours en revenir à ce principe fondamental : Le

langage musical est un langage de sons tout autres que ceux de la parole articulée, ayant ses lois spéciales, comme la parole a les siennes; les beautés musicales sont spécifiques à nulles autres pareilles; il faut les comprendre et les sentir telles qu'elles sont, sans prétendre leur trouver un équivalent en paroles, ni en peinture.

Quand Beethoven fit entendre sa huitième symphonie (en fa), elle eut peu de succès; le public était comme désorienté, l'œuvre ne ressemble pas à la symphonie en *la* qui l'avait précédée. Il aurait dû savoir que chaque symphonie de Beethoven a son caractère spécial, surtout depuis celle où il ne reste plus de souvenir de Mozart: la troisième, la symphonie héroïque. La huitième symphonie n'en est pas moins parfaitement digne du maître. Le motif principal du second morceau est pris d'un canon de société, dont Beethoven avait improvisé les paroles et la musique dans une soirée donnée en l'honneur de

Mælzel, qui allait partir pour l'Angleterre. Je cite les paroles pour les curieux :

> Lieber Mælzel, leben Sie wohl,
> Banner der Zeit, grosser Metronom !

ce qui signifie : cher Mælzel, portez-vous bien, vous qui réglez le temps, grand métronome. On voit que les paroles sont pure affaire de circonstance; mais le motif improvisé avait plu à Beethoven, et il l'avait continué pour en faire un morceau de symphonie.

On peut voir que, dans sa troisième manière, à laquelle appartient la neuvième symphonie (avec chœurs), Beethoven songeait moins que jamais à traduire sa musique en paroles. Dans les morceaux scéniques, comme dans la musique d'*Egmont*, il rendait admirablement son sujet; dans les ouvertures aussi, il se conformait au titre qu'il avait pris, mais en gardant toute sa liberté de symphoniste. Par exemple, dans l'ouverture de *Coriolan*, on

peut distinguer l'obstination du fils, l'agitation, l'inquiétude et les tendres supplications de la mère; mais supprimez le titre, l'œuvre garde toute sa valeur, parce qu'elle est complètement et très correctement symphonique. Il en est de même de l'ouverture d'*Egmont.* Dans l'ouverture de *Léonore,* qui porte le numéro 3 parmi les ouvertures de *Fidelio,* mais qui dans l'ordre chronologique, est la deuxième, il y a un motif emprunté à l'opéra, il y a une fanfare de trompettes annonçant la fin de la lutte; pour le reste les motifs et leur développement sont complètement symphoniques et, le morceau est considéré, avec raison, comme une des œuvres les plus admirables de l'auteur.

Les œuvres de musique de chambre sont purement musicales, sans aucune intention descriptive; il en est de même des sonates pour le piano, une seule exceptée. Elles sont en trois styles, sans pouvoir être exactement classées d'après ces styles. Elles offrent une très grande variété; le titre de

la symphonie pathétique est de l'auteur; mais à part celle des *Adieux*, les titres qu'on a donnés à quelques-unes sont purement ridicules. La sonate des *Adieux* a le titre conforme à sa destination; le premier morceau décrit les adieux des deux amis; le deuxième, le chagrin sur l'absence, et le troisième, le plaisir de se revoir. Ce n'est d'ailleurs pas la sonate la plus importante de Beethoven. On sait que ses sonates sont des œuvres à part; il y en a d'aussi admirables que les symphonies et ne pouvant être jouées que par un pianiste exceptionnel, non pas à cause de la grande difficulté du mécanisme, il n'y en a pas, mais à cause du style. Par exemple, personne ne cherchera à expliquer en paroles la sonate en fa mineur (œuvre 57), si claire qu'elle soit; ce serait presque une profanation. C'est celle que les pianistes appellent *appassionnata*, comme si d'autres sonates n'étaient pas aussi passionnées.

Haydn, Mozart aussi, dans leurs sympho-

nies, leur musique de chambre et leurs sonates, ne s'occupaient que de faire de la musique; cependant, la musique imitative et descriptive était fort connue et pratiquée ; Haydn lui-même en a fait assez dans la *Création* et les *Saisons*.

Avec Mendelssohn, nous sommes un peu plus près de la réalité; il a dit lui-même dans ses lettres, qu'il aimait à mettre dans ses compositions un souvenir des pays où il avait passé. C'est ainsi que dans la symphonie écossaise la meilleure (la troisième, en *la* mineur) le motif principal du premier morceau me semble une réminiscence d'un climat froid, montagneux et venteux; en tout cas, l'auteur a mis dans ce morceau un ouragan, qui n'a pas d'autre raison d'être. La conclusion du dernier morceau paraît être un air national; mais à part ces détails, Mendelssohn s'est maintenu exactement dans la voie purement symphonique.

Dans le *Songe d'une nuit d'été,* il s'est conformé à l'expression scénique, et le ca-

ractère des entr'actes est très marqué et très facile à définir. Dans sa musique de chambre et ses œuvres pour piano, il n'a pas non plus songé à faire de la musique descriptive. Parmi ses soixante mélodies sans paroles, la barcarolle est la seule à laquelle l'auteur ait donné un titre ; les autres, telles que : la « Fileuse, Chant du printemps, la Chasse », ont été baptisées à Paris ; un éditeur a même fait mettre des titres à toutes, et je pourrais nommer la personne qui les a mis.

Pour les ouvertures, Weber avait donné dans le *Freischütz* un modèle qui a été souvent imité. A part le solo de cor du début, tous les motifs sont pris dans l'opéra, et il représente une lutte entre deux principes où la victoire reste au bon principe. Weber lui-même a fait sur un autre plan les ouvertures d'*Euryanthe* et d'*Obéron*. Une des premières compositions de Mendelssohn est intitulée : *Le calme de la mer, heureuse traversée.* L'œuvre est faible; on

voit comment l'auteur a voulu rendre les différentes parties de la traversée. L'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* est préférable; elle a été écrite assez longtemps avant le reste. Une des meilleures ouvertures est précisément celle où l'on ne saurait dire exactement ce que l'auteur a voulu exprimer; c'est celle des *Hébrides* (*la grotte de Fingal*). Les autres, ou du moins les plus connues, s'expliquent par l'opposition des motifs.

Schumann ne paraît pas avoir été partisan de la musique descriptive; l'ouverture de *Manfred* représente les souffrances, la lutte et la mort du personnage. C'est une des meilleures œuvres de l'auteur, quoiqu'elle ne soit pas de nature à plaire beaucoup au public. Je ne m'explique pas que Schumann ait ajouté dans une de ses symphonies un morceau destiné, à ce qu'on dit, à rendre l'impression produite par l'aspect de la cathédrale de Cologne. Quoi qu'il en soit, le morceau reste énigmatique, déplacé,

déplaisant. Traduire l'architecture en musique, autant vaudrait traduire la musique en architecture; les deux arts se trouvent aux pôles opposés.

Tout différent de presque tous les maîtres que je viens de nommer, Berlioz veut suppléer la parole par la musique. Avec sa nature nerveuse, et trop porté aux extrêmes, il croyait réellement dire et il entendait ce qu'il avait dans la pensée. Il supposait bien que le public n'était pas aussi clairvoyant que lui, mais il croyait qu'au besoin on trouverait toujours un intérêt musical assez intense pour goûter ses œuvres, et il le disait. Dans *Romeo et Juliette*, il commence par représenter une querelle de deux partis ennemis, et le prince venant la faire cesser, en prononçant un discours par un récitatif de trombones. Voilà la parole supprimée purement et simplement. Berlioz a écrit la scène d'amour uniquement pour l'orchestre; il espérait la rendre ainsi plus poétique et plus expressive; il s'est trompé, malgré le

soin extrême et le talent très remarquable avec lesquels il a rempli sa tâche. Dans le scherzo instrumental de la reine Mab, voyez-vous une reine voyageant dans une coquille de noix, déranger le cerveau des hommes ? Berlioz paraît avoir dit dans ce scherzo bien des choses que je ne vois pas. A mon avis, il y mérite le reproche que lui a fait Wagner, de mettre en musique des scènes qui ne s'y prêtent nullement. Ce scherzo se place entre la scène d'amour et le convoi funèbre de Juliette. Dans la scène de bal, les trombones répètent le chant de Roméo, pendant une musique un peu contrainte et qui n'est pas d'une gaîté extrême. Ce petit tour de force n'était d'ailleurs pas nouveau; Monsigny, entre autres, l'avait fait dans le *Déserteur,* et il n'était pas un grand contrepointiste, comme il l'avouait franchement lui-même.

Berlioz a longuement développé la scène finale de la réconciliation. Malgré son génie étonnant, le plus mauvais opéra donnera

une idée plus juste de l'histoire de Roméo et de Juliette que l'œuvre de Berlioz; celui-ci n'y avait vu que des prétextes pour un grand déploiement musical, sans s'occuper d'une logique rigoureuse de l'action.

Il en est de même de la damnation de Faust; seulement, cette fois-ci, il a fait grand usage de la parole. Faust est damné, personne ne sait pourquoi, il n'y a nulle trace d'un pacte qu'il ait signé; il a une maîtresse qu'il a vue une fois, et qui ensuite l'a attendu vainement; c'est tout. Mais Berlioz voulut faire une diablerie, avec jargon emprunté à Swedenborg. Pour introduire la marche hongroise, il a supposé que Faust assistait au défilé d'une armée, et il dit qu'il l'aurait conduit partout, s'il y avait trouvé de l'avantage pour la musique. Il savait cependant écrire de la musique sans exagération, et il l'a montré dans l'*Enfance du Christ*.

Il disait souvent, dans ses dernières an-

nées: « Après ma mort, on jouera ma musique. » Il ne s'attendait peut-être pas à dire si vrai et à faire école. Les jeunes compositeurs se mirent à écrire de la musique descriptive; ils pouvaient croire l'absence d'idées originales déguisée par l'adresse du métier. Des musiciens passés maîtres se mirent même de la partie. Seulement Berlioz croyait exprimer réellement ce qu'il voulait dire; les jeunes musiciens ne furent pas si difficiles. Les fables de Lafontaine, les trois drames de *Wallenstein* de Schiller servirent d'enseigne à des symphonies descriptives. C'étaient des titres comme ceux des valses « *le beau Danube bleu, la Vie est un songe* ». Il est assez curieux que précisément la meilleure production de ce genre n'ait pas été destinée primitivement à être de la musique descriptive: c'est la *Danse macabre* de M. Saint-Saëns. L'auteur avait mis en musique pour une voix, avec accompagnement de piano, des vers dont un couplet ne pourrait pas être chanté en

public. La chanson a été gravée sous cette forme et doit se trouver encore chez l'éditeur; puis M. Saint-Saëns eut l'idée de prendre les deux motifs de la mélodie, et de les développer symphoniquement pour l'orchestre, avec l'habileté consommée qu'il possède.

Résumons maintenant ce que nous avons dit. La musique est un art qui a sa nature spéciale, tout autre que celle des arts du dessin et de la poésie; les sons qu'elle a pour domaine lui appartiennent en propre; ils ont leurs lois fondées dans l'esprit humain, comme les lois de la pensée. Les beautés musicales sont donc des beautés spécifiques, qui ne peuvent pas plus se traduire en paroles articulées qu'en sculpture ou en peinture. Mais l'expression musicale peut varier, depuis la plus énergique jusqu'à la plus tendre, depuis la plus emportée jusqu'à la plus délicate, depuis la plus pompeuse, la plus noble, jusqu'à la trivialité. La musique peut donc répondre à un caractère

précis, et elle peut le faire sans rien renier de ses formes fondamentales, comme l'a fait Beethoven; elle peut aussi varier son expression d'après un plan arrêté, répondre plus ou moins exactement à un programme donné. Lorsqu'elle prétend rivaliser avec la parole articulée et suppléer à celle-ci, la rendre inutile, elle sort de son domaine et risque d'échouer; cela s'applique particulièrement à Berlioz.

Quand la musique répond à des scènes données, ces scènes peuvent servir d'éclaircissement, et la musique se trouve bien à la place. J'ai cité particulièrement *Egmont* de Beethoven; en général la musique scénique a souvent sa place au théâtre; la musique descriptive peut être compréhensible ainsi, et le rapport des mouvements mélodiques avec les mouvements mimiques sert légitimement pour la musique des ballets. Weber a écrit pour la fonte des balles du *Freischütz* une musique qui se rapporte aux différentes apparitions pendant

la fonte, mais qui n'est pas destinée à être exécutée isolément.

Je n'ai considéré que la musique en elle-même, c'est-à-dire la musique instrumentale; quand elle se joint à la parole pour le chant, les conditions changent tout à fait, et l'effet doit être par l'union des deux; les illusions produites par cette union sont variées et presque continuelles; elles sont, pour l'instant, hors de mon ressort.

La peinture et la sculpture se prêtent à tous les goûts et s'emploient aux usages les plus ordinaires, les plus familiers. La musique fait de même, d'autant plus que sa place est au foyer des familles. Elle peut fort bien se plier à tous les goûts; elle a un mérite particulier, c'est de ne point pouvoir être mise, comme la peinture et la sculpture, au service de l'immoralité. Elle peut être très triviale, mais rien de plus. Quand on la joint à des paroles trop légères, la faute en est aux paroles, non pas à elle.

Je dois ajouter seulement quelques observations complémentaires, pour ce que j'ai dit au chapitre précédent.

Nous avons vu ce qui est arrivé pour le système de versification sur lequel Wagner croyait d'abord pouvoir baser son drame nouveau. Dès que l'attention de l'auditeur est absorbée par le rythme et la sonorité musicale, les enfantillages des allitérations et des assonances sont nuls et non avenus. Wagner, n'a pas refait les paroles de sa tétralogie, c'eût été inutile; mais il est revenu au système ordinaire de versification, que, dans *Opéra et Drame*, il avait répudié.

Il arriverait un fait semblable, si l'on mettait en musique les deux vers de Racine sur lesquels s'extasient les rhétoriciens, et auxquels je n'ai pas ménagé l'éloge. Si l'on se bornait à noter la déclamation, on appauvrirait considérablement le débit. Si, au contraire, on écrivait une mélodie peu liée aux paroles, celle-ci pourrait accaparer l'attention de l'auditeur, et les littérateurs

crieraient, comme d'habitude, à la profanation. Je vois cependant une solution : c'est que la musique respecte la prosodie et la déclamation des paroles, de manière à rester intelligible, mais en y ajoutant une mélodie profondément expressive; cette expression devrait rendre les sentiments de douleur et de regret du personnage qui parle. Pour expliquer ma pensée par un exemple connu de tout le monde, je ne crois pas que Racine lui-même se plaindrait, si on ajoutait à ses vers une musique comme celle de l'air (tout entier) : « Chants paternels » de *Joseph*, de Méhul. Je ne veux certes pas dire qu'on peut mettre en musique n'importe quel texte, tout au contraire; je voulais seulement montrer que le bon accord de la poésie et de la musique n'est pas impossible.





TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE



Imprimerie alsacienne anct G. Fischbach, Strasbourg. — 4381

